DUMITRU IRIMIA

OPERE



STUDII DE STILISTICĂ ȘI POETICĂ

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA” IAȘI

Dumitru Irimia (1939-2009) a fost o mare personalitate a lingvisticii româneşti, cunoscut pentru lucrările sale fundamentale de stilistică funcţională, stilistică literară (în special studii consacrate operei eminesciene) şi gramatică. Profesor la Facultatea de Litere a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi în perioada 1962-2009. Cărţi publicate (selectiv): *Eminescu. Despre cultură şi artă*, 1970, 2016; *Limbajul poetic eminescian*, 1979, 2012; *Curs de lingvistică generală*, 1986, 2011; *Structura stilistică a limbii române contemporane*, 1986; *Introducere în stilistică*, 1999; *Dicţionarul limbajului poetic eminescian*, 8 vol., 2002 – coordonator; *Dicţionarul limbajului poetic eminescian: Semne şi sensuri poetice*, 2 vol., 2005 – coordonator; *Gramatica limbii române*, Iaşi, 1997, 2005, 2008.

Referenţi ştiinţifici:
Cercetător ştiinţific principal gradul I dr. Cristina-Michaela Florescu
Conferenţiar universitar dr. Ana Maria Minuţ

Redactor: Dana Zămosteanu
Colaţionare: Cristina Irimia
Tehnoredactare: Luminiţa Răducanu
Coperta: Manuela Oboroceanu

ISBN: 978-606-714-315-7

700109 – Iaşi, str. Pinului, nr. 1A, tel./fax: (0232) 314947
http:// www.editura.uaic.ro e-mail: editura@uaic.ro

DUMITRU IRIMIA

STUDII DE STILISTICĂ ȘI POETICĂ

Ediție îngrijită de **Adina Hulubaș**

Introducere de **Ioan Milică**
Notă asupra ediției de **Adina Hulubaș**

Adina Hulubaş este cercetător ştiinţific la Institutul de Filologie Română „A. Philippide” al Academiei Române – Filiala Iaşi. Doctor în filologie din anul 2008, cu lucrarea „Trasee iniţiatice în folclorul literar românesc. Structuri stilistice”. Volumul *Obiceiuri de naştere din Moldova: tipologie şi corpus de texte* a fost distins cu Premiul „Bogdan Petriceicu Hasdeu” al Academiei Române pentru anul 2012 şi are o continuare prin lucrarea *Credinţe despre naştere în contextul urban din Moldova. Memoria tradiţională.* A editat împreună cu Ioana Repciuc volumul *Riturile de trecere în actualitate* (2016).

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
IRIMIA, DUMITRU
Studii de stilistică şi poetică / Dumitru Irimia;
îngrijitor ed., notă asupra ed.: Adina Hulubaş; introducere: Ioan Milică.
- Iaşi: Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, 2017
Conţine bibliografie. - Index
ISBN 978-606-714-315-7

I. Hulubaş, Adina (ed.; note)
II. Milică, Ioan (pref.)

821.135.1.09

CUPRINS

I. ASPECTE DE STILISTICĂ ŞI POETICĂ

II. STUDII DE STILISTICĂ APLICATĂ

III. ARTA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ ÎN ITALIA

IV. ITALIENISTICĂ

V. SECVENŢE RADIOFONICE

VI. PREFEŢE, POSTFEŢE

VII. RECENZII

VIII. PUBLICISTICĂ

XI. IN MEMORIAM

ANEXĂ

INTRODUCERE

Volumul de faţă restituie, în beneficiul cititorilor, o parte însemnată a cercetării în care s-a angajat Profesorul Dumitru Irimia. Cuprinse sub titlul *Studii de stilistică şi poetică*[1], textele din această lucrare ne invită în laboratorul de idei al unui om de ştiinţă pentru care precizia şi rigoarea analitică s-au solidarizat cu năzuinţa de a explora adîncimile universului viu al semnelor de care ne folosim pentru a (ne) comunica.

În încercarea de a pune în lumină resursele, instrumentarul, tehnicile de lucru şi rezultatele obţinute, considerăm că este potrivită realizarea unei prezentări urmărind trei aspecte corelate. Prima parte se axează asupra concepţiei Profesorului Dumitru Irimia cu privire la cercetarea faptelor de stil. În cea de-a doua parte, ne îndreptăm atenţia asupra studiilor de stilistică aplicată, pentru a observa articularea organică a legăturilor dintre viziunea teoretică şi analiza stilistică propriu-zisă. În ultima parte, vom încerca să punem în evidenţă calitatea de model a demersului ştiinţific profesat cu dăruire de Dumitru Irimia.

1. *Stilistica, o ştiinţă a limbii.* În ciuda unei nobile tradiţii care acoperă, în lumea academică europeană, o durată de peste un secol şi jumătate, fixarea identităţii şi sarcinilor stilisticii a provocat numeroase controverse. Ca într-o cameră de ecou, reverberaţiile dezbaterilor s-au amplificat cu fiecare moment fondator. Constituit la confluenţa dintre retorică, poetică, estetică, filosofie, psihologie şi lingvistică, perimetrul semiotic al disciplinei a fost succesiv reconfigurat pînă la a distinge nu una, ci mai multe stilistici.

Între ştiinţele filologice, stilistica primeşte o identitate specifică între 1850 şi *fin de siècle*, cînd se consolidează, în mediul universitar german, ideea că stilul este oglinda vie a spiritului uman, iar această oglindă trebuie desferecată din rama străvechii arte a elocinţei. Stilul este considerat ca manifestare a unei individualităţi, a unei sensibilităţi creatoare, sarcina cea mai importantă a stilisticii fiind aceea de a studia proprietăţile de ordin subiectiv ale faptelor de limbă în care spiritul se lasă cuprins şi exprimat. Numită şi *stilistică literară* sau *estetică*, respectiva arie de lucru, ce presupunea împletirea cunoştinţelor de filologie, istorie, critică şi teorie literară cu cele de retorică, poetică şi filosofie avea să resimtă presiunea din ce în ce mai intensă a proiectelor ştiinţifice izvorîte din doctrinele lingvistice întemeiate în Europa centrală şi occidentală în prima jumătate a secolului XX şi reunite, cu mai mult sau mai puţin temei, sub umbrela unei aşa-numite *stilistici lingvistice*.

---

[1] În studiul de faţă, se va folosi, în continuare, sigla SSP.

Acest al doilea moment, de tensiune între diversele concepţii stilistice relative unele faţă de altele sau faţă de tradiţiile premergătoare, poate fi descoperit în lucrările unora dintre discipolii lui Ferdinand de Saussure, în special Charles Bally şi Albert Sechehaye. Dacă luăm ca reper prima dintre lucrările de stilistică ale lui Charles Bally, *Précis de stylistique française* (1905), observăm că despărţirea „apelor" metodologice este lipsită de echivoc. Spre deosebire de preocupările de stilistică literară, centrate asupra valorii artistice a faptelor stilistice originale, de tip individual, stilistica lingvistică este orientată asupra mijloacelor expresive de tip afectiv din limba vorbită de o comunitate dată. De altfel, deosebirile dintre cele două direcţii sînt accentuate şi în însemnările lui Ferdinand de Saussure:

> Cuvîntul *stil* evocă ideea de persoană, de individ, de procedeu individual. (Stilul este omul însuşi etc.) Într-un mod cu totul diferit, stilistica, concepută în maniera în care au ilustrat-o lucrările lui Bally, îşi propune să investigheze mijloacele de expresie ale limbii în măsura în care acestea sînt consacrate de uzul comun, în măsura în care intră în categoria faptului social, fiind, în consecinţă, fixate în afara individului [...]. Stilul depinde de individ, iar stilistica se plasează iniţial deasupra individului, în sfera lingvistică sau socială [...]. Stilul depinde de limba scrisă, în vreme ce stilistica se plasează de preferinţă în afara limbii scrise, în sfera vorbirii pure. (F. de Saussure, *Scrieri de lingvistică generală*, 2004, p. 271-272)

Încă din prima parte a secolului al XX-lea, concurenţa dintre cele două direcţii, stilistica estetică şi stilistica lingvistică, a fost cînd adîncită, cînd dizolvată prin concilieri. În ciuda ciocnirilor epistemologice, includerea analizei stilistice în repertoriul de metode al filologiei s-a produs fără mari discordanţe, iar înflorirea structuralismului a favorizat impunerea unor algoritmi descriptivi care au grăbit fuziunea dintre tradiţional şi modern. În convergenţă cu schimbările de paradigmă care s-au manifestat, după cel de-al doilea război mondial, în ştiinţele umaniste, stilistica românească de la sfîrşitul anilor 1960 este caracterizată de eclectism: orientarea fondată de Bally la începutul secolului se contopeşte, în concepţia lui Iorgu Iordan, cu decupaje din programul teoretic al şcolii idealiste germane, viziunea estetică a lui Tudor Vianu se armonizează cu funcţionalismul praghez, stilistica structurală şi teoriile receptării intră în competiţie cu studiile de semiologie literară şi cu noua retorică, iar generativismul american şi poeticile postmoderne se profilează discret la orizont. Tonurile dominante ale acestui peisaj schimbător mai ales pe plan internaţional sînt cu acuitate surprinse de tînărul Dumitru Irimia:

> Considerată cînd disciplină literară, cînd lingvistică, aservită cînd istoriei limbii, cînd criticii literare, stilistica, despărţită, mai mult sau mai puţin artificial, în una lingvistică şi alta literară, tinde astăzi să-şi cîştige personalitate proprie. Avînd la origine fiecare un profil aparte, urmare a concepţiei celor ce le-au întemeiat şi în strînsă legătură cu anumite sisteme estetice şi lingvistice, cele două stilistici, modelîndu-se reciproc, s-au apropiat mereu una de alta şi trebuie azi conside-

rate ca un tot, ca o disciplină unitară, autonomă, integrală, loc de întîlnire a științei limbii cu știința literaturii (*Stilistica și problema cercetării limbajului poetic românesc*, 1969; SSP, p. 28).

Într-un alt studiu, publicat în paginile revistei *Cronica*, delimitarea preocupărilor de stilistică în acord cu modelul propus de Tudor Vianu este realizată cu încrederea pe care o dau, de regulă, convingerile cristalizate prin lecturi rodnice:

> stilistica are a cerceta tocmai această zonă a manifestării elementului reflexiv din limbă, fie că e vorba de limba vorbită, fie că e vorba de cea scrisă, fie că e vorba de limbă, folosită ca mijloc de comunicare doar, de transmitere a unei informații, fie că e vorba de limbă ca „material" slujind realizării unor valori estetice; în amîndouă situațiile, limba, prin latura ei reflexivă, transmite o viziune specifică asupra vieții, atît cît e cuprinsă în spațiul unui mesaj lingvistic sau în spațiul unei creații literare (*Despre interpretarea stilistică a creației literare*, 1970; SSP, p. 36).

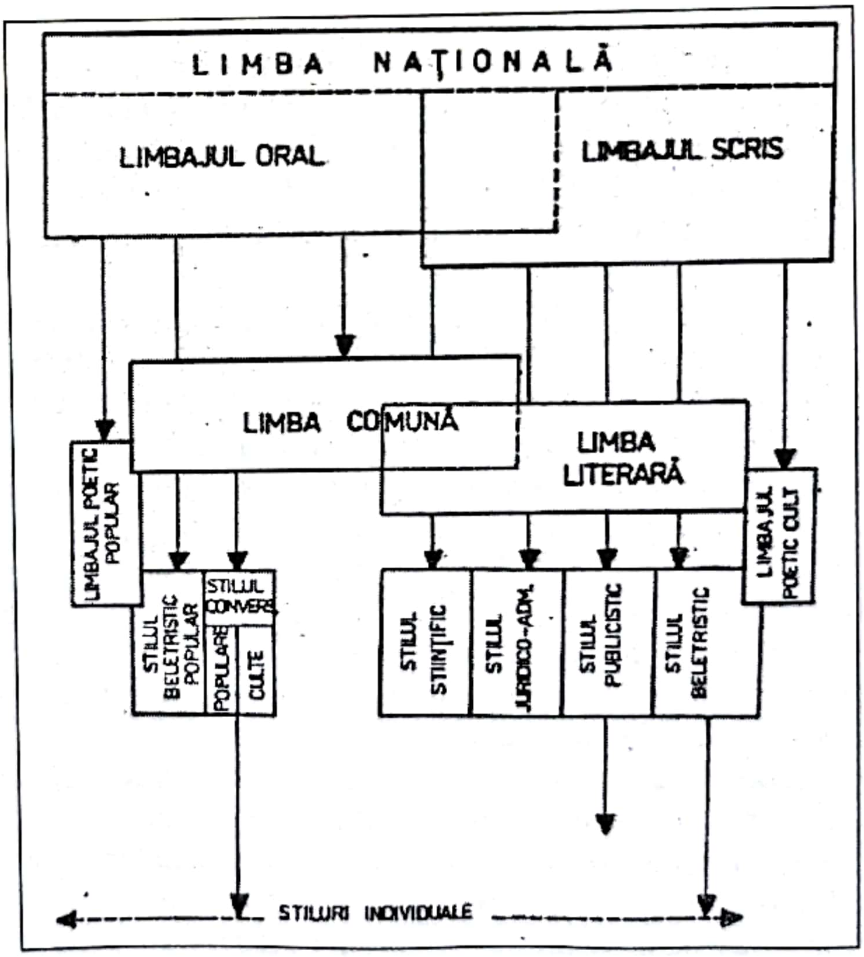
Pentru Dumitru Irimia, sfîrșitul anilor 1960 coincide cu primele cursuri ținute ca lector universitar și cu momentul în care domnia sa devine editor al operei eminesciene, prin publicarea antologiei *Despre cultură și artă* (Junimea, 1970). Printre rînduri, cititorul atent poate întrezări portretul intelectual al universitarului ieșean: deschis, doct, interogativ și pătrunzător. Într-un panegiric publicat în ultimul număr din iulie 2009 al *României literare*, Profesorul Mihai Zamfir punea în dialog postum destinele a două minți strălucite, Matei Călinescu și Dumitru Irimia, subliniind că „viața lor ne-a arătat ce înseamnă eroismul intelectual: muncă îndîrjită în întuneric, sacrificiu, renunțare, modestie. Pare puțin, dar e enorm".

Fixarea stilisticii în rama disciplinelor filologice a presupus abandonarea limitărilor rigide impuse prin unele formule de analiză stilistică, în sensul că intuiția călăuzită de exactitate a primit întîietate față de recursul la o anumită rețetă descriptivă. Metoda de lucru, oricare va fi aceasta, nu e considerată ca scop în sine, ci ca mijloc de acces spre înțelegerea și interpretarea fenomenului prins în cadrul de lumină al analizei.

Pe fondul efervescenței de idei care a animat cîmpul studiilor românești de lingvistică în perioada cuprinsă între 1960 și 1980, în amfiteatrele universitare și în lucrările manifestărilor științifice naționale cu profil filologic și-au aflat loc și preocupările științifice asociate noului val: semiotica, stilistica, poetica, lingvistica textului, pragmatica.

Pentru Profesorul Dumitru Irimia, edificarea unui ansamblu teoretic clar, flexibil și original a reprezentat un travaliu științific de durată, iar studiile publicate în periodicele științifice și culturale cu regularitatea impusă de ritmurile unor rafinări succesive oferă mărturii prețioase despre stadiul cercetărilor de „laborator". Lucrul la definitivarea tezei de doctorat, proces încheiat cu publicarea unei lucrări deschizătoare de drumuri în studiul operei lui

Eminescu, *Limbajul poetic eminescian* (Junimea, 1979), poate fi urmărit atît în cercul specializat al reflecţiilor eminescologice cuprinse în volumul *Studii eminesciene* (2014), cît şi pe orbita teoretică mai largă a cercetărilor de stilistică şi poetică. Articole precum *Stilistica şi problema cercetării limbajului poetic românesc* (1969), *Despre interpretarea stilistică a creaţiei literare* (1970), *Între limbă şi stil* (1978), *Pentru o teorie a semnului poetic* (1980) oglindesc cumpănirea judicioasă a surselor documentare, efortul de a formula soluţii întemeiate pe real, respectul faţă de modelările teoretice ale predecesorilor – aspect remarcabil în condiţiile în care, la vremea respectivă, recuperarea şi legitimarea esenţei de gîndire a unor înaintaşi putea fi lesne etichetată drept o întreprindere „nesănătoasă”, chiar primejdioasă – şi, nu în ultimul rînd, dorinţa de a corela, pe cît era posibil, cercetările româneşti de stilistică şi poetică ale timpului cu fluxul internaţional de lucrări de specialitate. O primă concretizare a acestui travaliu a constat în publicarea la tipografia Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” a unui manual universitar, *Structura stilistică a limbii române contemporane* (1980). Inovaţiile de construcţie ştiinţifică din acest curs vor alcătui, în mare parte, elementele distinctive ale volumelor de stilistică şi poetică publicate ulterior.



Extras din *Structura stilistică a limbii române contemporane* (1980)

În primul rînd, se cuvine consemnată reducerea prezentării rezervate, de obicei, istoricului disciplinei. Raţiunile acestei renunţări sînt, fără îndoială, obiective, din moment ce consideraţiile privind preocupările mai vechi sau mai noi de stilistică fuseseră deja integrate în tiparele de expunere urmărite atît de lucrările de istorie a limbii române literare, cît şi în volumele de sinteză dedicate stilisticii structurale, precum lucrarea lui Ion Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*, vol. I, *Stil, stilistică, limbaj* (1973). În schimb, autorul dezvoltă o ramă semiotică construită cu resursele conceptuale ale lingvisticii generale şi în această ramă dezvoltă, valorificînd trihotomia coşeriană sistem – normă – vorbire, o arhitectură cu trei paliere stilistice: general, colectiv şi individual. La nivelul limbii naţionale se disting două variante stilistice, limba comună şi limba literară, cărora li se adaugă limbajul poetic, sistem „cu legi proprii de funcţionare", situat la confluenţa dintre limbă şi artă. La nivel colectiv se constituie variantele funcţionale dezvoltate prin adaptarea resurselor comunicative la mediile socio-culturale şi profesionale ale grupurilor de vorbitori. La nivel individual, modalităţile concrete de organizare a dimensiunii stilistice a vorbirii sînt denumite stiluri individuale.

În rafinările ulterioare, sistemul stilistic al limbii va cuprinde patru nivele: nivelul stilistic general al limbii naţionale, nivelul stilurilor colective, nivelul stilurilor individuale şi nivelul stilurilor interne, motivat de absolutizarea raportului semiotic text ↔ mesaj. Această organizare decurge din justa înţelegere şi valorificare a concepţiei lui E. Coşeriu, potrivit căruia, în realitatea limbii istorice, absenţa sau prezenţa valorilor stilistice este guvernată de situarea vorbitorilor

> într-o convenţie pur „logică", adică de pură comunicare simbolică, „obiectivă" şi „neutră", fără nici o valoare afectivă, sau într-o convenţie „stilistică", adică de comunicare a unor sentimente şi impulsuri de voinţă, comunicare care depăşeşte semnificaţia pur simbolică a semnelor utilizate (E. Coşeriu, *Introducere în lingvistică*, 1999, p. 29).

Altfel spus, dacă sistemul de opoziţii funcţionale serveşte corectei întrebuinţări a limbii, sistemul de opoziţii expresive reflectă că vorbitorul îşi pune amprenta asupra oricărui enunţ „pe care el îl concepe şi îl comunică" (*Structura stilistică...*, 1980, p. 20). Aşadar, limba este angajată în activitatea de comunicare verbală atît în dimensiunea ei obiectivă (fonologică, gramaticală, semantică), cît şi în dimensiunea ei subiectivă (stilistică). Dimensiunea subiectiv-stilistică este imanentă actului de vorbire. În termenii lui Tudor Vianu, identitatea unei comunicări este asigurată prin împletirea intenţiei tranzitive a comunicării cu intenţia reflexivă a acesteia, ceea ce înseamnă că stilul pune în lumină latura subiectivă a actului lingvistic. În viziunea Profesorului Dumitru Irimia, identitatea oricărui fapt de stil este asigurată prin acţiunea unor operaţii active (principii) care guvernează comportamentul verbal al protagoniştilor unei comunicări. Actul lingvistic este expresia tensiunilor dintre libertăţile pe care

limba le oferă vorbitorilor ei şi regulile sau constrîngerile prin care sînt restrînse respectivele libertăţi. Privită din unghi stilistic, operaţia activă de selectare a elementelor din planul limbii pentru a fi combinate în planul vorbirii este, în chip conştient sau subconştient, dirijată de capacitatea semnelor limbii de a exprima ceea ce vorbitorul vrea să comunice şi este „determinată de individualitatea (umană, socială, culturală, lingvistică) a emiţătorului, de atitudinea lui faţă de realitatea interpretată lingvistic şi faţă de destinatar" (Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, 1999, p. 40). Pe de altă parte, selecţia elementelor din planul paradigmatic al limbii şi combinarea acestora în planul sintagmatic al vorbirii/textului sînt operaţii care pot fi interpretate ca ilustrări ale abaterii de la un tipar comunicativ dat, care e cunoscut, acceptat şi întrebuinţat de anumiţi vorbitori sau de anumite categorii de vorbitori ai unei limbi. Ca şi opţiunea, devierea este tot un „principiu al constituirii stilului" (*op. cit.*, p. 47). De exemplu, „[î]ntr-un enunţ precum «Mă doare *cordul.*», prezenţa neologismului *cordul* reflectă snobismul subiectului vorbitor [...] sau intenţiile ironice ale acestuia [...]" (*op. cit.*, p. 48).

Celor două principii de gradul I, *opţiunea* (alegerea) şi *devierea* (abaterea), li se adaugă un principiu de grad II, *specializarea,* care orientează selecţia şi combinarea semnelor lingvistice în funcţie de situaţia de comunicare. De pildă, în sfera semantică a verbului *a prescrie*, sensul 'a recomanda' este propriu întrebuinţării termenului în domeniul activităţii medicale: „I-a prescris un antibiotic mai slab", pe cînd sensul 'a anula' este propriu întrebuinţării limbii în domeniul activităţii juridico-administrative: „I-au prescris amenda" (Dumitru Irimia, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, 1986, p. 17).

În rezumat, stilul reliefează latura reflexivă a comunicării verbale, iar manifestarea expresivităţii este guvernată de un set de principii care asigură dimensiunea stilistică a actelor lingvistice şi, în plan mai larg, contribuie la închegarea configuraţiei stilistice a unei limbi.

În al doilea rînd, merită evidenţiat faptul că în manualul universitar din 1980 este realizată, din perspectivă structurală, descrierea stilurilor limbii române, fiind astfel completate, prin aducere la zi, cercetările dedicate genezei şi evoluţiei principalelor stiluri ale românei literare. Şi în planul descrierii stilurilor se pot identifica elemente de noutate. Schema clasică de analiză stilistică, pe nivele de limbă, este înscrisă într-o dublă ramă de tip funcţional. Pe de o parte, profilul stilurilor este discutat prin recurs la modelul comunicativ propus de Roman Jakobson, pentru fiecare stil fiind observată împletirea specifică a funcţiilor jakobsoniene. Pe de altă parte, identitatea semiotică a fiecărui stil este observată prin prisma dinamicii interne a semnului lingvistic şi a trihotomiei sistem – normă – vorbire, urmărindu-se reliefarea aspectelor distinctive şi a variantelor fiecărui stil, precum şi identificarea zonelor de interferenţă dintre stiluri. De exemplu, stilurilor funcţionale le sînt recunoscute cîte două variante principale, scrisă şi orală, cărora li se adaugă variantele specifice.

Astfel, în prezentarea stilului ştiinţific, varianta scrisă este înfăţişată în acord cu ariile majore ale ştiinţei: ştiinţele exacte, ştiinţele naturii, ştiinţele sociale şi ştiinţele umaniste. Varianta orală este constituită, în principal, de stilul ştiinţific didactic, propriu activităţilor educative desfăşurate în instituţiile de învăţămînt. În privinţa zonelor de interferenţă cu alte stiluri, se arată că, prin textele de popularizare a ştiinţei, stilul ştiinţific se apropie de cel publicistic sau că, pe terenul ştiinţelor umaniste, devine posibilă apropierea de stilul beletristic.

În al treilea rînd, nu putem trece cu vederea o calitate a analizelor stilistice propuse de Profesorul Dumitru Irimia, şi anume claritatea rezultată din buna gestionare a echilibrului între consideraţiile teoretice şi exemplificări. Articole ca *Stilul ştiinţific* (1980), *Variante stilistice ale limbii literare* (1982) şi *Nivelele stilistice ale limbii* (1985) arată nu numai că publicarea în periodice anticipa apariţia unor volume de referinţă, ci şi faptul că, la origine, respectivele publicaţii erau roadele prelegerilor menite să provoace implicarea studenţilor în înţelegerea celor dezbătute. Prin această tehnică de lucru în etape (prelegere universitară → articol sau manual → volum de autor) se asigura diseminarea eficientă a rezultatelor cercetării. Mai mult decît atît, principalele fronturi de explorare ştiinţifică, lingvistica generală şi gramatica, poetica şi stilistica, studiile de eminescologie, erau situate într-o fertilă corespondenţă generatoare de nou.

2. «*Stilul este omul însuşi*». Studiile de stilistică aplicată formează partea cea mai consistentă a prezentului volum. Cititorul descoperă o surprinzătoare panoramă a literaturii române din ultimele două secole, iar centrul de gravitaţie al analizelor stilistice propuse de Profesorul Dumitru Irimia îl constituie identificarea elementelor de adîncime care întreţin expresivitatea scrierilor unor artişti ai cuvîntului precum A. Mateevici, L. Blaga, M. Blecher, Ion Creangă, I. L. Caragiale, M. Eliade, M. Eminescu, Panait Istrati, M. Sorescu, N. Stănescu şi alţii. Trăsătura distinctivă a acestor articole şi studii este originalitatea, manifestată prin intenţia de a nu imita în chip mecanic tehnicile de analiză stilistică deja valorificate de alţi specialişti. Emblematice pentru elementele de prospeţime şi de noutate interpretativă dezvoltate prin analiză stilistică sînt, din acest punct de vedere, consideraţiile referitoare la scrierile artistice ale lui Creangă şi Caragiale.

Creaţia lui Creangă a fost intens dezbătută de lingvişti prin prisma unei dominante stilistice, şi anume oralitatea. Pe urmele lui A. Philippide, savantul care descoperea în scrierile lui Creangă specificul vorbirii populare, G. Ibrăileanu considera că „limba perfect românească" a admirabilului prozator humuleştean este expresia artistică a geniului popular, iar Iorgu Iordan demonstra că oralitatea este miezul stilistic al operei în care geniul limbii române populare şi cel al scriitorului humuleştean se contopesc. Pe de altă parte, Tudor Vianu a arătat că folosirea în scop artistic a resurselor limbii face ca opera literară să fie oglinda estetică a oralităţii originare pe care scriitorul humuleştean o

restaurează. Ca şi G. Călinescu, criticul care afirma că arta lui Creangă e de comediograf, deoarece scriitorul pune în scenă un spectacol al universului ţărănesc, Tudor Vianu a acordat importanţă prefacerii limbii populare în cod estetic. Oralitatea nu mai este interpretată ca trăsătură stilistică manifestată printr-un ansamblu de fapte lingvistice, ci ca fel de a fi al textului literar.

Călăuzit de lectura atentă a operei lui Creangă, Profesorul Dumitru Irimia interpretează oralitatea ca esenţă generativă a identităţii poetice a textului literar:

> Creangă nu „transcrie", cum se spune în unele interpretări, „vorbirea populară" şi nici nu-şi realizează opera „într-un autentic stil vorbit", cum iarăşi se afirmă cu regularitate în interpretarea operei sale. *Oralitatea* nu este numai o trăsătură stilistică a operei lui Creangă, nici numai trăsătura ei definitorie; *oralitatea* este condiţia ei existenţială întocmai cum este condiţia existenţială a literaturii populare. Iar caracterul popular nu este o trăsătură formală, asigurată de procedee stilistice specifice (anacolut, elipsă, repetiţii, tautologie, enunţuri exclamative, lexic popular etc.), ci tot o modalitate existenţială, implicînd deopotrivă un conţinut de gîndire asupra lumii specific universului culturii populare, şi o structură lingvistică şi stilistică prin care se construieşte şi se exprimă acest conţinut (SSP, p. 164).

Aşadar, în opera lui Creangă, oralitatea şi caracterul popular al limbii nu mai sînt înţelese ca ornamente expresive, ci ca *modi essendi* ai creaţiei artistice prin care se exprimă o viziune asupra lumii.

Bogăţia expresivă a operei lui Caragiale favorizează formularea unor reflecţii privind existenţa

> a trei variante stilistice Caragiale: stilul comediilor şi al prozei scurte, stilul nuvelisticii şi stilul dramei *Năpasta*. În textele lui Caragiale, apoi, se pot identifica un stil Caţavencu, un stil Tipătescu, un stil Pristanda etc. (SSP, p. 63).

Astfel de reflecţii sînt întărite prin comparaţii menite să sublinieze individualitatea creaţiei unui scriitor. De pildă, prezenţa regionalismului în opera lui Caragiale este judecată ca emblemă o oralităţii, întocmai ca în opera lui Marin Preda,

> dar cu două variante, una stînd sub semnul culturii citadine, mic-burgheze, în comedii şi în proză scurtă (cînd regionalismul nu mai este expresie a culturii populare), şi alta, stînd sub semnul culturii populare, specifică dramei *Năpasta*, nuvelelor şi basmelor (SSP, p. 137).

De altfel, articolul intitulat *Regional – literar în textul artistic* (1985) reflectă, ca şi alte texte, fineţea simţului stilistic al autorului lor.

Ar fi, totuşi, nedrept să insistăm doar asupra studiilor dedicate textelor literare în condiţiile în care Profesorul Dumitru Irimia a închinat pagini impresionante frumuseţilor tăinuite în pictura murală a mînăstirilor din Bucovina sau artei lui Constantin Brâncuşi. De fapt, lectura prezentului volum dezvăluie

că înţelegerea şi interpretarea fenomenelor estetice, deşi edificate pe temeiuri semiotice, izvorăsc din conştiinţa că artistul este o fiinţă creatoare, o fiinţă liberă:

> Omul este fiinţă liberă prin limbaj şi artă întrucît/întru cît creativitatea sa, congeneră creativităţii divine, l-a determinat să caute căi de eliberare din contingent şi de acces la esenţa fiinţei Lumii, prin transcenderea realităţii fenomenale (SSP, p. 140).

În fond, arta e o dezmărginire a umanului.

În complementaritate cu analiza stilistică şi poetică a fenomenologiei artistice, autorul se apleacă cu interes şi asupra altui aspect important, şi anume stilistica traducerilor literare. Multe din studiile de italienistică cuprinse în prezentul volum surprind, în momente temporale distincte (perioada petrecută în Italia, între 1972 şi 1974, ca lector de limbă şi literatură română, rodnicele schimburi academice internaţionale de la începutul anilor 1990 sau mandatul de director adjunct al Institutului Român de Cultură şi Cercetări Umaniste de la Veneţia), impulsurile de vitalizare a studiilor româneşti în care se angajează diverşi cărturari şi literaţi italieni şi români. Sarcina de cronicar cultural pe care şi-o asumă universitarul ieşean dovedeşte atît preţuirea, manifestată fără rezerve, faţă de cultura şi arta italiană, cît şi cunoaşterea schimburilor culturale italo-române. Pe de o parte, Profesorul Dumitru Irimia se interesează de traducerea şi receptarea, în Italia, a unora din creaţiile elitei culturale româneşti, iar, pe de altă parte, urmăreşte cu viu interes acomodarea, pe teren cultural românesc, a operelor unor artişti şi oameni de ştiinţă italieni. De altfel, această punere în oglindă a unor personalităţi ale culturii noastre cu unele din marile nume ale culturii italiene nu putea fi posibilă fără devotamentul faţă de literatură şi artă. Iată cum este surprinsă, în cîteva rînduri, importanţa traducerii ca act cultural fondator:

> Trecerea unei literaturi dincolo de hotarele între care se formează este condiţionată de factori diverşi, dar cel mai mare obstacol îl pot constitui hotarele lingvistice. Traducerea devine atunci cale esenţială, chiar dacă nici o transpunere a literaturii şi mai ales a poeziei într-o altă limbă nu se face fără pierderi, uneori însemnate, determinate de limitarea participării nivelului expresiei la constituirea semnificaţiei de ansamblu şi a valorii artistice a unei creaţii.
>
> Activitate complexă, traducerea, spre a păstra varianta transpusă cît mai aproape de esenţa originalului impune, pe lîngă cunoaşterea profundă a celor două limbi, pe lîngă mari disponibilităţi artistice, o mare dragoste, de literatură, în general, de literatura din care se traduce, în particular (SSP, p. 352).

„Orice traducere – subliniază cu şi mai multă convingere Profesorul Dumitru Irimia – este înainte de toate un act de exegeză" (SSP, p. 362) în (şi prin) care cititorul-traducător pătrunde sensurile cele mai profunde ale creaţiei supuse traducerii spre a le deschide, prin orizonturile semiotice ale limbii în care el traduce, unei receptări regeneratoare. Graţie acestui ciclu exegetic, luminile

numite creativitate şi libertate artistică se răsfrîng, în plan idiomatic şi cultural, prin prisma personalităţii traducătorului.

Nu în ultimul rînd, se poate constata că tot în clasa studiilor de stilistică aplicată pot fi incluse şi textele a căror redactare a fost prilejuită de diverse apariţii editoriale, fie acestea traduceri sau lucrări de specialitate aparţinînd unor specialişti români şi străini în stilistică şi poetică. Importanţa acestor reflecţii de natură metatextuală nu e cu nimic mai prejos faţă de celelalte sectoare ale analizei faptelor de stil (creaţia artistică, respectiv stilistica traducerilor), dacă se ţine seamă că textul, indiferent de profilul său expresiv, concentrează imaginea unui autor pe care o orientează către un receptor, iar atitudinea receptorului faţă de text este relevantă stilistic, după cum arată, între alţii, Tudor Vianu. Sînt, mai întîi, recuperate şi/sau valorificate ideile unor reprezentanţi ai şcolii lingvistice ieşene: A. Philippide, G. Ibrăileanu, G. Ivănescu, I. Iordan. Sub acest aspect, pot fi evidenţiate contribuţii restauratoare precum *Ibrăileanu şi problemele limbajului poetic* (1971), *G. Ivănescu despre limbajul poetic* (1988), *Iorgu Iordan şi stilistica limbii române* (1988) sau *Momentul şi modelul Iordan în italienistică* (2006), prin care Profesorul Dumitru Irimia se înscrie în matca şcolii filologice ieşene. Mai apoi, sînt evidenţiate, tot din unghiul originalităţii, recentele (la timpul lor) apariţii editoriale în cîmpul stilisticii şi poeticii româneşti, dar nu numai. Sînt, de exemplu, de remarcat punctele de vedere critice exprimate în legătură cu apariţia *Dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu* (1968), lucrare de referinţă în eminescologie, redactată de un colectiv coordonat de Tudor Vianu. Atrag, de asemenea, atenţia lucrarea lui Jean Cohen, *Structure du langage poetique* (1966), şi volumul de pionierat semnat de Solomon Marcus, *Poetica matematică* (1970). Totodată, sînt concepute polemic reacţii provocate de apariţia unor traduceri sau volume de autor considerate ca probe de neînţelegere a straturilor de adîncime proprii creaţiei marelui artist care a fost Eminescu. Marca acestor texte ocazionale este libertatea (de gîndire şi de exprimare), iar acest miez al viziunii Profesorului Dumitru Irimia este, în manieră explicită, reluat şi intensificat pentru a semnala că limba, în ipostaza ei nobilă, de vehicul cultural, este un spaţiu de manifestare a creativităţii şi libertăţii omului. În cuvintele autorului, libertatea este condiţia esenţială a fiinţei umane.

3. *Modelul Irimia.* Atent nu numai la realizările predecesorilor, ci şi la cele ale colaboratorilor şi discipolilor, Dumitru Irimia a lăsat o vie amintire tuturor celor ce, în chip mărturisit sau tacit, i-au fost aproape. Deşi acest „aproape" are, poate, altă însemnătate pentru fiecare dintre noi, nu este lipsit de importanţă să înviem în lumina caldă a amintirii cuvintele de învăţătură pe care le-am primit de la Profesorul nostru. Sîntem, pe de o parte, aşa cum ne-a înţeles, iar dovezile acestei priviri asupra *a fi*-ului fiecăruia dintre noi sînt de găsit nu doar în amintire, ci şi în studiile introductive ce prefaţează, în multe cazuri, lucrări de debut, scrise ca teze de doctorat îndrumate de „Prof. dr.

Dumitru Irimia". Pe de altă parte, sîntem şi aşa cum l-am înţeles, pentru că în fiecare dintre noi trăiesc scîntei din fiinţele celor ce ne-au fost, la un moment, profesori. În acelaşi timp, dacă acceptă că omul comunică şi se comunică, cititorul acestui volum e liber să creeze un portret spiritual avînd la dispoziţie cheile de lectură pe care autorul le-a încifrat în propriile scrieri. Textele cu tăiş polemic îi vor înfăţişa un spirit ager, mereu întrebător. În apărarea ştiinţei de carte şi a rosturilor pe care limba şi literatura le împlinesc în creşterea fiinţei umane ca fiinţă liberă şi demnă stau cîteva texte publicistice care vădesc o solidă experienţă didactică, valoroasă tocmai prin luciditatea cu care sînt semnalate slăbiciunile şcolii româneşti de ieri şi de azi, iar onestitatea opiniilor exprimate în aceste texte e solidară cu gravitatea temelor dezbătute. Dacă interviurile dezvăluie un fermecător partener de dialog, statornic încrezător în destinul său de luptător fericit să-şi poarte crucea, profund emoţionante şi de o nostalgie fără leac sînt rîndurile scrise în amintirea colegilor de generaţie şi a prietenilor cu care timpul nu a mai avut răbdare. În astfel de pagini străluceşte steaua unui condei de memorialist care dă mărturie despre dramaticele încercări de apărare a stării de libertate în vremuri aspre şi nedrepte cu fiinţa umană. Alte cuvinte ne par de prisos, cartea îşi aşteaptă, vie şi tainică, cititorii.

Ioan Milică

NOTĂ ASUPRA EDIŢIEI

Volumul de faţă continuă demersurile de restituire sistematică, după criterii ştiinţifice, a operei Profesorului Dumitru Irimia.

Seria de lucrări a fost deschisă de reeditarea volumului *Limbajul poetic eminescian*, în anul 2012 (cu o consistentă prefaţă datorată profesorului Mihai Zamfir), urmat, în 2014, de ediţia de *Studii eminesciene* îngrijită de discipolii săi, Ioan Milică şi Ilie Moisuc; în afara volumelor seriei de ***Opere***, la aceeaşi Editură a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" au mai apărut, în anul 2011, *Cursul de Lingvistică generală*, îngrijit de Ioan Milică (în Colecţia *Logos*, fondată de D. Irimia şi continuată de Ana-Maria Minuţ şi Ioan Milică) şi, la sfîrşitul anului 2016, antologia *Mihai Eminescu. Despre limbă, cultură, teatru* (reeditarea volumului din 1970, cu o structură modificată, mult îmbogăţită de însuşi editorul ei), realizată în colaborare cu Memorialul „Mihai Eminescu" din Ipoteşti (coordonator: Mihaela Aniţului).

Acest nou volum adună, alături de articole şi studii de stilistică şi poetică, note şi comentarii în marginea contextului cultural şi social al vremii. Faptul că acestea au fost publicate în numeroase periodice şi anuare din ţară şi străinătate, de-a lungul a peste patru decenii, îngreuna, pînă acum, cuprinderea întregii perspective stilistice, culturale, asupra mentalităţilor etc. a autorului. Operaţiunea minuţioasă de identificare în surse atît de diverse şi uneori greu de găsit, culegerea computerizată şi colaţionarea textelor, versiunea în limba română a textelor redactate în italiană îi aparţin doamnei Cristina Irimia, al cărei devotament pentru opera Profesorului a înlesnit apariţia acestei serii de volume.

În organizarea pe secţiuni a contribuţiilor în domeniul stilisticii şi poeticii au fost avute în vedere diferenţe între general şi particular, teoretic şi aplicat, spaţiul românesc şi spaţiul italian, la care se adaugă cîteva alte criterii, precum cel al cronologiei creaţiei artistice, nume de autori sau specificul textului.

Prima secţiune cuprinde studiile cu caracter general-teoretic, dispuse în funcţie de mai multe criterii specifice: identificarea conceptelor de bază şi a raporturilor dintre ele (primele patru studii), studiile dedicate nivelurilor stilistice ale limbii (următoarele patru), urmate de cinci studii dedicate limbajului poetic şi, în final, patru studii ce vizează distingerea mărcilor poetice.

În a doua secţiune se regăsesc studii ce abordează creaţii artistice din cultura română – opere literare, la care se adaugă un studiu despre pictura mînăstirilor din Bucovina –, urmate de trei lucrări de analiză a limbajului criticii literare şi, în final, textele critice la adresa barbarismelor poetice şi stilistice.

Secţiunea a III-a include studii dedicate tot unor creaţii româneşti, însă reflectate în spaţiul italian, precum şi prezentarea cîtorva românişti italieni şi a unei reviste italo-române.

În secţiunea a IV-a sînt adunate studiile de italienistică, mărturie a afinităţilor autorului cu aria culturală italiană, în special cu opera lui Alessandro Manzoni. Celelalte secţiuni (V-IX) cuprind alte tipuri de texte: cele prezentate în emisiuni radio, prefeţe şi postfeţe (în marea lor majoritate, la cărţile foştilor doctoranzi ai Profesorului), recenzii, publicistică şi, în final, texte scrise întru amintirea cîtorva personalităţi din cultura română.

Anexa conţine opt materiale scrise în limba italiană de către Dumitru Irimia. Expresivitatea şi frumuseţea redactării lor revelează o cunoaştere de profunzime atât a structurilor lingvistice, cât şi a viziunii asupra lumii, specifice limbii italiene (fiindcă limba, subliniază adeseori autorul, este expresia perspectivei pe care un popor o are asupra vieţii, în genere). Versiunea în limba română a acestor lucrări se găseşte în secţiunile aferente tematicii lor.

Un consistent *Index de nume* încheie volumul.

Normele de redactare păstrează caracteristicile volumului anterior din seria de studii. A fost respectată opţiunea Profesorului pentru ortografia cu *î* din *i* şi forma *sînt*, precum şi pentru modalitatea de structurare a bibliografiei. Consecvenţa ortografică a lui Dumitru Irimia era asumată deopotrivă cu reacţiile negative pe care le stîrnea, în numele adevărului ştiinţific, după cum reiese dintr-o scrisoare electronică adresată profesorului Ilie Rad:

> nu ştiu dacă mă pot, însă, înscrie în *Normele de redactare*. Oricum, o rugăminte tot aş avea: să fiţi îngăduitor şi să acceptaţi ortografia în care este redactat. Şi din motivul că noi, încăpăţînaţii de la Iaşi, avem argumente pentru ortografia aceasta, şi mai ales, pentru că eu citez cîteva fragmente din desfigurata limbă românească în *Plugariu roş*, care sînt ca şi imposibil de trecut în scrierea lui *î* cu *â* fără consecinţe. Mulţumesc (Rad, 2009: 188).

Au fost revăzute şi completate *trimiterile bibliografice*, acolo unde datele erau fragmentare. Sistemul de citare Chicago (autor, an: pagină), deşi neutilizat de Profesor, a fost adoptat pentru a uşura lectura, iar bibliografia individuală a articolelor a fost înglobată în cea generală, aşezată la sfîrşitul volumului. Consecvenţa editorială a motivat, de asemenea, citarea poeziilor lui Mihai Eminescu potrivit aceluiaşi sistem din volumul de *Studii eminesciene*. Atunci cînd Profesorul a folosit ediţia Creţu, am indicat acest lucru în felul următor: Eminescu, an de apariţie al ediţiei, volum: pagină. Cele mai multe citări sînt preluate din ediţia Perpessicius.

Recunoştinţa noastră se îndreaptă către dl prof. univ. dr. Andrei Corbea-Hoişie, directorul Editurii Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" şi iniţiatorul seriei de autor Dumitru Irimia, către dna Cristina Irimia, pentru susţinerea constantă a demersului editorial, dna Nadia Lisnic, de la Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu", dna Elena Cojocaru de la Biblioteca de Litere, dna Claudia Crăcăleanu, director al Radio Iaşi, pentru înregistrările oferite, şi dl conf. univ. dr. Ioan Milică, pentru ajutorul semnificativ oferit în găsirea

periodicelor în care au fost publicate articolele, precum şi pentru consistenta *Introducere* care deschide acest nou volum al seriei.

Le mulţumim, de asemenea, referenţilor ştiinţifici şi echipei redacţionale a Editurii Universităţii pentru susţinerea acordată de-a lungul întregului proces de publicare a volumului de faţă.

Adina Hulubaş

I.
ASPECTE DE STILISTICĂ ŞI POETICĂ

STILISTICA ŞI PROBLEMA CERCETĂRII LIMBAJULUI POETIC ROMÂNESC

Neţinîndu-se totdeauna seama de specificul literaturii între celelalte arte, limbii, ca element principal de realizare a creaţiei poetice, i s-a acordat, în general, o importanţă minimă.

Estetica modernă însă afirmă, prin Paul Valéry mai ales, rolul primordial al limbii în poezie, chiar dacă se dovedeşte, cum observa Mallarmé, şi obstacolul cel mai însemnat în realizarea deplină a artei cuvîntului.

Despre sculptură Rodin spunea că în fiecare bloc de marmură se află o statuie; artistul trebuie numai să dea la o parte ceea ce prisoseşte. Altfel spus, marmura ascunde în structura ei virtualităţi estetice. În această privinţă, limba i se aseamănă. Tăinuitoare de infinite valenţe, ea îşi aşteaptă creatorul care s-o smulgă din înlănţuirea finalităţii sale practice. Dar dacă sculptorul are de luptat doar cu propria sa personalitate, înlăuntrul căreia se zbate artistul într-o dureroasă aspiraţie spre depăşire şi perfecţiune, poetul trebuie să lupte în acelaşi timp şi cu inerţia, uneori imposibil de înlăturat, a limbii (Vianu, 1968: 23), în virtutea funcţiei sale fundamentale şi a drumului său firesc spre abstractizare, poezia fiind în acelaşi timp limbă şi artă, iar faptul lingvistic „în acelaşi timp reflexiv şi tranzitiv" (*ibidem*: 32).

Oprindu-ne asupra modalităţilor de expresie, criticii şi istoricii literari s-au situat mai întotdeauna între coordonatele ideii că artei îi este proprie imaginea artistică; s-au studiat, în acest sens, epitetul şi metafora, portretul sau descrierea etc. Cînd s-au ocupat lingviştii de creaţia literară, aceştia şi-au anexat studiul poeziei, de cele mai multe ori, cercetărilor de istoria limbii literare. Şi unii, şi alţii au ocolit, în felul acesta, specificul artei poetice. Esenţială însă rămîne studierea literaturii, a poeziei în ce are specific, deosebindu-se de celelalte arte. Trebuie să se aibă în vedere că:

1) Poezia este artă care se slujeşte de cuvînt; să se studieze, prin urmare, corelaţia *limbă – poezie*;

2) Poezia se distinge între celelalte arte prin folosirea *cuvîntului*, tranzitiv şi reflexiv în acelaşi timp; să se studieze, în consecinţă, caracteristicile limbii poeziei.

Prea mult anexată studiului istoric al limbii literare, cercetarea lingvistică a creaţiei poetice a fost adesea departe chiar de ţelul investigaţiilor privind evoluţia aspectului cel mai îngrijit al limbii. Substanţa majorităţii lucrărilor de acest fel o formează acumularea unor exemple neconforme cu limba literară. Dar înregistrarea, mai mult sau mai puţin riguroasă, a acestor elemente nu înseamnă prin numai acest fapt şi dezvăluirea unei reale „contribuţii" la dezvoltarea ei. Prea rar s-a semnalat lupta dintre literar şi neliterar, această dinamică *permanentă*, care singură asigură perfecţionarea continuă a limbii. Prea rar s-a

semnalat, printr-o înlănţuire logică, progresivă, acele fapte de limbă care au ieşit sau prezintă tendinţa de a ieşi victorioase din această încleştare.

Fiind un proces în permanentă desfăşurare, limba operei literare trebuie cercetată cu scopul de a se sublinia:

1) contribuţia scriitorului la dezvoltarea limbii literare;
2) modalităţile particulare de folosire a limbii de către poet, pentru realizarea unor valori artistice deosebite.

Aceasta, deoarece limba operei literare, a poeziei, urmează, de-a lungul evoluţiei sale, cele două sensuri de desfăşurare:

1) spre limba literară;
2) cît mai departe de limba literară comună.

Există în istoria oricărei literaturi, a oricărei limbi literare, o perioadă în care opera scriitorului are în primul rînd rolul foarte important de a-şi aduce contribuţia cea mai de seamă la dezvoltarea limbii literare. Este perioada în care limba poetului tinde la realizarea „corpului" limbii literare. Urmează apoi o alta, în care limba scriitorilor, a poeţilor mai ales, îşi croieşte un drum propriu, îndreptîndu-se mereu mai mult spre o funcţie estetică. *Acest nou drum trebuie să se afle cu deosebire în atenţia cercetătorilor de stilistică.*

Considerată cînd disciplină literară, cînd lingvistică, aservită cînd istoriei limbii, cînd criticii literare, stilistica, despărţită, mai mult sau mai puţin artificial, în una lingvistică şi alta literară, tinde astăzi să-şi cîştige personalitate proprie. Avînd la origine fiecare un profil aparte, urmare a concepţiei celor ce le-au întemeiat şi în strînsă legătură cu anumite sisteme estetice şi lingvistice, cele două stilistici, modelîndu-se reciproc, s-au apropiat mereu una de alta şi trebuie azi considerate ca un tot, ca o disciplină unitară, autonomă, integrală, loc de întîlnire a ştiinţei limbii cu ştiinţa literaturii. Care este, prin urmare, obiectul de cercetare şi care sînt metodele de investigaţie ale stilisticii?

Posibilitatea şi necesitatea studierii stilistice a creaţiei poetice sînt determinate de însăşi natura faptului de limbă, de dinamica structurii sale interne: „Distingem, deci, în faptele de limbă – sublinia Tudor Vianu – un nucleu al comunicării şi o zonă înconjurătoare a expresiei individuale" (1968: 41).

Această „zonă înconjurătoare" există în orice fapt lingvistic. Diferă numai proporţiile. E redusă, poate pînă la zero, în stilul ştiinţific, e mai mare în limba vorbită, în raport cu sistemul limbii, creşte în limba scriitorilor în raport cu limba comună şi e maximă în limba poeziei, în raport cu limba prozei.

Stilistica are a se ocupa tocmai de această zonă – sediul laturii reflexive a limbii – de structura ei, fireşte, într-o permanentă legătură cu nucleul comunicării. Prin urmare, „obiectul cercetării stilistice trebuie să fie tocmai manifestarea concretă, în procesul vorbirii sau în cel al creaţiei poetice, a acestei zone de expresie individuală, zonă în coordonatele căreia se produc fenomenele vorbirii ca realizări ale limbii-sistem sau ca fapte lingvistice ce-şi caută drumul spre sistem, topindu-se, în cele din urmă, în corpul limbii literare; zonă în care

se află latente virtualităţile estetice ale limbii, pe care poetul le transformă în purtătoare de poezie"*.

Expresivitatea limbii vorbite şi a poeziei are deci aceleaşi rădăcini. Şi tot aşa cum vorbirea (*parole*) se organizează într-o structură proprie, peste infinitatea modalităţilor individuale de vorbire, limba poeziei se organizează şi ea într-o structură aparte, peste modalităţile particulare, proprii fiecărui poet, de folosire a limbii comune, care se constituie într-un sistem lingvistic nou, în opoziţie cu sistemul limbii literare. *Şi la fel cum „parole" se află în corelaţie nu numai cu „langue", dar şi cu limbajul individual al subiectului vorbitor, limbajul poetic se află, pe de o parte, în corelaţie cu limba literară, pe de alta, cu limbajul fiecărui poet în parte.*

Cercetarea stilistică a creaţiei poetice trebuie să definească şi să descrie natura, profilul şi dinamica legilor interne care guvernează limba poetului. Stilul trebuie să sesizeze, în primul rînd, acea luptă înverşunată a creatorului cu drumul spre abstract al limbii, limba poetului urmînd a fi cercetată între cele două coordonate:

1) corelaţia de opoziţie cu limba comună;
2) corelaţia de inerenţă cu conţinutul de idei.

Trei direcţii se pot distinge la noi în cercetarea stilistică a creaţiei literare:

1) s-au studiat numeroase fapte de limbă caracteristice unui scriitor, neconforme cu limba literară. Multe cercetări n-au depăşit faza acumulării de exemple, foarte utile în urmărirea evoluţiei literare, dar au fost prea puţin interpretate, chiar pe linia obiectului de studiu al istoriei limbii literare şi cu atît mai puţin, cel mai adesea de loc, s-a urmărit apartenenţa lor la structura limbajului poetic.

2) au fost studiate fapte de limbă menite să slujească unor scopuri „artistice" – regionalisme, arhaisme, neologisme, elemente de argou etc. S-au studiat însă mai mult ca elemente de evocare sau caracterizare, ca elemente tehnice, deci, şi, prin aceasta, cum pe drept cuvînt observa G. Ivănescu (1956: 197-221), care le numea fapte de „stil popularizant", exterioare limbajului poetic.

3) Au fost studiate fapte de limbă în întrebuinţare poetică: epitet, metaforă, comparaţie etc., dar nu ca fapte de limbaj poetic şi extrem de rar în legătură cu conţinutul de idei, de sentimente, ci, foarte adesea, ca simple auxiliare doar, în capitole auxiliare.

În stadiul actual al cercetărilor, cînd un imens material faptic se află răspîndit prin reviste sau diferite volume, *stilistica trebuie să treacă la o nouă*

* Nu este locul aici să argumentăm în favoarea sferei lărgite a obiectului de cercetare al stilisticii. Pe de altă parte, precizăm că ne preocupă doar problema cercetării limbajului poetic, nu şi cea a expresivităţii limbii vorbite.

fază, aceea a descrierii limbajului poetic românesc, începîndu-se, bineînţeles, cu definirea conceptului.

Dacă vorbim de o limbă comună, în raport cu deosebirile dialectale sau sociale, de o limbă literară, în opoziţie cu limba comună, de ce n-am putea vorbi de *o limbă a poeziei, ca o realitate aparte, ce se opune deopotrivă limbii comune şi limbii literare, trăgîndu-şi, în acelaşi timp, seva din ele.*

Apoi, în ce raport se află această limbă cu limba poeţilor, consideraţi individual? În ce raport se află acest limbaj cu altele, cu cel muzical, de pildă, de care se apropie mult prin aceea, mai ales, că este un sistem de sunete, dar de care se îndepărtează şi mai mult prin natura relaţiei dintre complexul sonor şi suportul său semantic? În ce raport se află cu limbajul ştiinţific? Care este drumul său propriu, pe care şi-l caută în permanenţă limbajul poetic, mişcîndu-se între cele două extremităţi: limbajul muzical şi cel ştiinţific? Ce elemente anume îi asigură această situaţie specifică? Cu alte cuvinte, care este structura internă a limbajului poeziei? Sînt acestea întrebări la care stilistica trebuie să răspundă în etapa actuală a cercetării creaţiei poetice, *esenţială în studierea poeziei ca artă specifică fiind tocmai cercetarea naturii, profilului limbajului poetic.*

Pentru poezia românească s-au scris numeroase studii consacrate vocabularului sau sintaxei unor poeţi, limbii, în general, unor figuri de stil; s-au scris studii cu caracter general asupra stilului unor poeţi, toate rămase, însă, mai mult sau mai puţin, incomplete. Ar fi necesar să avem pentru fiecare mare poet o monografie stilistică. Numai aşa am putea avea o cunoaştere completă a personalităţii sale. Dar o monografie care să nu se limiteze la gruparea în capitole a faptelor de limbă – sau a elementelor de poetică – epitete, metafore etc., ci un studiu monografic prin care să se urmărească *descoperirea structurii lăuntrice a limbii poetului respectiv, nota sa aparte în structura limbajului poetic românesc.* Este adevărat că limba epocii îşi pune amprenta pe limba poetului, dar este la fel de adevărat că fiecare mare creator de poezie se foloseşte într-un mod aparte de limba vremii sale, de limba poporului său şi, prin aceasta, îşi lasă şi el amprenta asupra limbii epocii contemporane lui, sau chiar a epocilor următoare.

Poezia este limbă şi artă. Dar nu orice fapt de limbă e poezie. Arta este o reflectare a vieţii şi emoţie. Dar nu orice emoţie în legătură cu un fapt de viaţă este artă, poezie... Unde se află arta? Unde trebuie căutată poezia? Întrebarea însoţeşte cercetarea oricărei creaţii artistice, dar ea se dovedeşte fundamentală, fiind şi un punct de plecare în descrierea structurii limbajului poetic.

Lingvistul francez Jean Cohen află specificul poeziei ca artă în formă: „La poésie n'est pas science mais art, et l'art est forme et rien que forme" (1966: 48), înţelegînd însă, pe linia structuralismului, într-un sens mult mai larg, conceptul de „formă" şi îndepărtîndu-se net de estetism. Mai întîi, forma nu se confundă cu materialul sonor al limbii; mai apoi, ea nu rezidă într-o prezenţă exterioară doar, materială. Urmîndu-l pe Hjelmslev, Jean Cohen vorbeşte de „formă" atît

la nivelul *expresiei*, cît şi la nivelul *conţinutului*. „Forma" reprezintă, în acest sens, o mişcare lăuntrică a limbii, pe fundalul căreia se desfăşoară actul poetic. Între „reflexiv" şi „tranzitiv" se instaurează o stare de tensiune care provoacă cele două acte, cele două faze ale procesului de constituire a limbajului poetic, aşa cum e descris de Cohen:

1) un prim timp negativ, cînd are loc sfărîmarea limbii comune;

2) un timp pozitiv, cînd se produce refacerea limbajului, dar pe un alt plan şi între alte coordonate.

Stilistul francez îşi construieşte întreg edificiul demonstraţiei pe baza conceperii limbii poetice numai ca abatere permanentă de la normele limbii comune. Cum observam, însă, mai sus, limba poetică trebuie concepută între cele două coordonate: cea din exterior, în opoziţie cu limba normată, şi cea din interior, în structura sa proprie. Pentru că, dacă-i adevărat că limba poetului merge în sens invers cu limba comună (*cf.* Vianu, 1968: 24), nu-i mai puţin adevărat că are şi o direcţie proprie, o structură proprie, legi proprii. A înţelege limbajul poetic numai ca o abatere de la limba comună înseamnă a avea o înţelegere incompletă şi incapabilă să-i configureze esenţa. Pentru că nu orice abatere de la normă este element de limbaj poetic. Tot aşa cum nu transformă un mesaj în poezie folosirea rimei şi nici chiar a metaforei. Se pare că poezia e ceva mult mai adînc. Nu e conţinutul (important pentru existenţa ei, dar care nu-i poate conferi esenţa specifică), dar nici elemente de formă auxiliare. Pentru că *limbajul poetic nu este un auxiliar al poeziei. El este însuşi purtătorul ei, elementul de esenţă.*

Problema limbajului poetic, prin urmare, nu e o chestiune de „formă", în înţelegerea tradiţională a termenului. Complexul de relaţii lăuntrice, intensitatea sau gradul lor de nedeterminare, nucleul spre care converg şi de care se îndepărtează..., iată cîteva doar din elementele care configurează, din interior spre exterior, limbajul poetic. Relaţiile acestea interne trebuie studiate în toată complexitatea lor. Relaţiile dintre rimă şi unitatea versului (ca în versul eminescian „St*elele*-n cer..." sau în „*Ador*mind de *armonia*/ Cod*rul*ui băt*ut* de gînd*uri*"), relaţii de expresivitate sonoră, dar şi de ecouri semantice, corelaţiile dintre elementele intrate în cuplul rimei, şi acestea de natură fonică şi semantică, de apropiere şi de solidarizare („Şi cînd dama cochetează cu privirile-i *galante*,/ Împărţind ale ei vorbe între-un crai bătrîn şi-un *fante*") sau de respingere („Ce-o-nconjoară, toţi zicîndu-i c-o iubesc – cît de *naivă*,/ Vei vedea că de odată ea devine *pozitivă*"), sau în antiteză („Că se zbate ca un sculptor fără braţe şi că *geme*/ Ca un maistru ce-asurzeşte în momentele *supreme*") etc.

Şi tot aşa trebuie studiat epitetul, metafora. Nu un simplu transfer de sens, ci de planuri. Trebuie cercetat din ce sistem de relaţii vine termenul metaforizat, din ce sistem „modificatorul"? Ce consecinţe decurg de aici? În ce sistem intră termenul-metaforă, cu ce structură sonoră vine şi în ce relaţii intră cu elementele fonice şi de conţinut din noul context? (A se vedea, de exemplu,

relaţiile dintre comparaţia „ca o vatră de jăratic" cu structura sonoră, cu sfera semantică, cu provenienţa tuturor faptelor de limbă din primele două versuri ale poemului de inspiraţie folclorică *Călin*: „Pe un deal răsare luna, *ca o vatră de jăratic,*/ Rumenind străvechii codri şi castelul singuratic".) Şi toate acestea, apoi, în ce raport se află cu limba comună, cu limbajul poetic şi în ce măsură se înlănţuie în constituirea unei originalităţi?

Cercetată poezia ca artă între celelalte arte, ignorîndu-i-se specificul, la baza studiilor „stilistice" au stat metode proprii criticii literare, intuiţia în primul rînd, cea istorico-genetică sau cea descriptivă. Lingviştii au folosit mai ales metoda comparativ-descriptivă. Metodele de investigaţie au fost, de altfel, în strînsă legătură cu modul de a concepe creaţia poetică, ca şi cu înţelegerea conceptelor de „conţinut" şi „formă" în poezie.

Cercetarea limbajului poetic, însă, ca element de esenţă în poezie, reclamă metode de investigaţie care să tindă şi să fie capabile a pătrunde în reţeaua complexă a relaţiilor lăuntrice caracteristice acestui limbaj.

Tudor Vianu atrăgea atenţia că, în cercetarea stilistică, faptele de limbă trebuie „nu numai *înţelese*, dar şi *simţite*" (1968: 42), iar Dámaso Alonso (1965) vorbea de trei grade de cunoaştere a operei de artă: a cititorului, a criticului literar, acestea două sprijinindu-se pe intuiţie, şi cunoaşterea ştiinţifică. Pentru a se putea realiza cunoaşterea ştiinţifică, intuiţia artistică se dovedeşte, în concepţia lui Alonso, singura care permite înţelegerea operei artistice ca un complex unitar, ca un organism. Pentru aceea, criticul literar sau stilistul trebuie să fie în primul rînd un cititor ideal al poeziei. Pentru că relaţia poetică se completează perfecţionîndu-se pe măsura realizării corelaţiei creator-cititor. Leo Spitzer considera şi el intuiţia factor primordial în abordarea fenomenului poetic.

Fără îndoială, cercetarea stilului unei opere literare este mai întîi cunoaştere, iar cunoaşterea pleacă de la intuiţie. Dar nici o cunoaştere ştiinţifică nu poate rămîne la această primă fază. Cunoaşterea trebuie transmisă, printr-o obiectivizare a interpretării. Iar interpretarea, tot ca în orice ştiinţă, reclamă descoperirea tendinţelor interne ale fenomenului studiat, care să transforme particularul în general. Orice ştiinţă trebuie să tindă la cunoaşterea legilor interne, în coordonatele cărora se desfăşoară acea permanentă mişcare dialectică, de la un echilibru temporar la instabilitate şi din nou la un alt echilibru, pe o altă treaptă.

Indispensabilă în cercetarea limbajului poetic, intuiţia se dovedeşte însă insuficientă. Ea trebuie susţinută de alte metode de investigaţie, care pot conduce la formalizări ştiinţifice. Fără îndoială însă, poezia fiind artă, nu numai limbă, va rămîne ceva imposibil de cuprins în concepte ştiinţifice. *În ce au specific, faptele constitutive ale limbajului poetic prezintă un „ce" intraductibil în limbajul ştiinţific. A încerca să ajungem, prin indiferent ce metodă, pînă la descrierea acestui „ce" înseamnă a ignora însăşi esenţa poeziei.* Limbajul ştiinţific poate descrie „fără rest" orice alt domeniu de activitate umană, dar nu creaţia

artistică. Aceasta poate fi tradusă doar într-un alt limbaj artistic decît cel ce-i este propriu, traducere de asemenea incompletă dacă este vorba de poezie. Inefabilul poeziei va rămîne totdeauna de domeniul intuiţiei subiective şi se va sustrage de fiecare dată cuprinderii sale în corsetul unor legiferări, clasificări.

Admiţînd cu luciditate acest adevăr, cercetarea limbajului poetic se va putea aborda cu oricare din metodele ştiinţifice care s-ar dovedi capabile să pătrundă mai mult în structura fenomenului poetic. Cu o condiţie: fiecăreia să i se acorde locul cel mai potrivit în complexul de metode cu care urmează să se efectueze cercetarea.

După ce s-a instaurat în studiul limbii ca sistem, mai ales în fonetică, mai puţin în lexic, structuralismul îşi face loc în ultimul timp şi în cercetarea fenomenului literar. Punctul de plecare, posibilitatea şi necesitatea extinderii sferei sale de acţiune pînă aici stau în însăşi realitatea creaţiei literare, care se prezintă ca o structură închegată, existentă în ea însăşi, chiar dacă niciodată independentă de alţi factori ce par a-i fi exteriori. Cum să se realizeze, însă, această cercetare structurală?

Conceperea operei literare arhitectural, pe nivele, ca în teoria lui Wellek şi Warren (1967), oferă o înţelegere superioară faţă de interpretarea dihotomică conţinut-formă, chiar dacă, de fapt, este vorba de un alt mod de a interpreta aceleaşi concepte. Teoretizarea este perfectă, dar, cînd se trece la studierea concretă a unei creaţii poetice, ce se întîmplă? Nu se ajunge la aceeaşi ruptură? Altădată, între conţinut şi formă, acum între straturi... Şi nu va dispărea oare întregul în analiza părţilor? Opera literară este doar un tot neechivalent cu suma elementelor constitutive.

Cercetarea stilistică structurală trebuie să caute factorul care să unifice, să solidarizeze, care, de fapt, solidarizează elementele constitutive ale unei structuri poetice.

Deoarece noi putem cunoaşte în primul rînd „elementele" individuale care participă la construirea întregului, a cărui structură internă o intuim fiecare subiectiv, fie că pornim de la aceste elemente spre tot, fie că pornim de la tot spre ele, important este să aflăm axul care le solidarizează, aşa cum procedează Jean Cohen cînd interpretează unele din elementele constitutive ale limbajului poeziei ca actualizări, la diferite nivele, ale unui operator unic. Că acest operator unic este metafora, chiar înţeleasă în sens foarte larg, cum crede lingvistul francez, sau nu, se poate discuta, dar rămîne incontestabil că cercetarea limbajului poetic românesc trebuie să ajungă în final la descoperirea acestui operator.

Prin urmare, cercetarea structurală este de o deosebită însemnătate pentru studierea şi cunoaşterea limbajului poetic, dar ea trebuie să se desfăşoare în acelaşi timp pe un front foarte larg şi pe unul foarte restrîns, de-a lungul a trei coordonate:

1) opoziţia cu limba literară;

2) corelaţiile interne de solidaritate dintre substanţă şi expresie;

3) corelaţiile lăuntrice cu caracter general, proprii oricărui limbaj poetic, indiferent de literatura căreia aparţine (cînd se apropie de limbajul muzical), şi cele proprii limbajului poetic al unei anumite literaturi, corelaţii care-i configurează specificul naţional.

Descoperirea operatorului unic, a axelor caracteristice limbajului poetic al unei literaturi, al literaturii unei epoci, unui curent sau al unui poet, considerat individual, descoperirea complexei reţele de relaţii interne şi temeiul echilibrului temporar implică o anumită repetare a fenomenului lingvistic, purtător de poezie, în aceleaşi condiţii sau în altele. Sesizată intuitiv, încadrată structural într-o anumită relaţie, între anumite coordonate, această repetare urmează a fi supusă controlului frecvenţei, cînd cercetarea stilistică face apel la metoda statistică. Metoda nu are însă decît capacitatea şi, prin urmare, rolul de a confirma sau infirma anumite ipoteze sau de a atrage atenţia asupra unor anumite fenomene. Pe drept cuvînt respingea Tudor Vianu absolutizarea acestei metode în investigarea fenomenului poetic, acordîndu-i-se, ca în unele lucrări ale lui Pierre Guiraud (*Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953), un rol pe care nu-l poate îndeplini tocmai datorită esenţei poeziei: *„figurile de stil" au semnificaţii deosebite în contexte deosebite; anumite relaţii fonice au anumite ecouri semantice în anumite contexte doar. Cuvintele în limbă, şi mai ales în limbajul poetic, sînt purtătoare de anumite valori numai în îmbinări de cuvinte, unde semnificaţia lor împrumută cîte ceva din sensul tuturor cuvintelor vecine, uneori chiar din al unora neexprimate.*

Auxiliare doar sînt şi alte metode de investigaţie care pătrund în cercetarea literaturii din alte ştiinţe: metodele matematice, cele informaţionale sau cele transformaţioniste. Fără îndoială, calculul probabilităţii, al gradului de nedeterminare, al entropiei unor figuri poetice aduce un plus de rigurozitate ştiinţifică. Dar, aşa cum observam mai înainte, cîmpul de acţiune al acestor metode nu mai este, în cercetarea poeziei, acelaşi ca în alte domenii ale ştiinţei; prin urmare, nici aplicabilitatea lor nu mai poate fi aceeaşi. Esenţiale în descoperirea şi descrierea unor alte fenomene decît cel poetic, aceste metode trebuie să se modeleze în acord cu specificul creaţiei poetice, să se subordoneze altora, să intervină ca auxiliare numai acolo unde alte metode nu se dovedesc eficiente. Pentru că legile poeziei sînt mult mai puţin generale şi mult mai puţin fixe ca legile altor domenii de activitate umană.

În sfîrşit, cercetarea fenomenului poetic trebuie să îmbine principiul sincronic cu cel diacronic şi cînd se opreşte asupra limbajului poetic. Limba poeziei fiind o abatere de la normele limbii comune, ea trebuie raportată în permanenţă la limba epocii respective. Pentru că limba este un proces în continuă desfăşurare şi ceea ce a fost cîndva individual poate deveni cu timpul fapt social iar, în consecinţă, ceea ce a fost fapt poetic altădată să nu fie simţit ca atare în momentul cercetării (*cf.* Puşcariu, 1940: 121).

De necesitatea studiului diacronic al limbii literaturii vorbea Tudor Vianu cînd propunea crearea unui capitol special, în *Tratatul de istoria limbii*, consacrat dezvoltării ei stilistice.

Cu cîteva decenii mai înainte, Ovid Densusianu încerca să dea la iveală, prin cursul său, intitulat promițător *Evoluția estetică a limbii române*, drumul parcurs de limba literaturii române sub aspectul expresivității ei. Încercare singulară în felul cum e conceput, cursul rămîne important mai mult prin intenție, poetul de la „Vieața nouă" dovedind o neașteptată și uimitoare lipsă de înțelegere pentru esența limbii poeziei.

După ce dăduse *Arta prozatorilor români*, lucrare fundamentală pentru cunoașterea limbii și stilului prozei românești, Tudor Vianu întreprinde, mai tîrziu, trasarea unor coordonate privind etapele estetice ale limbii române (1968: 120-143).

Important ca metodologie, studiul lui Vianu abordează tot numai limba prozei românești în organizarea ei stilistică. Așa încît, cercetarea diacronică a limbii poeziei românești, ca și cea sincronică, de fapt, se lasă încă așteptată. Ea este cu atît mai necesară cu cît îmbinarea celor două principii, sincronic și diacronic, este fundamentală pentru însăși definirea și descrierea limbajului poetic.

În concluzie, în stadiul actual al investigațiilor la care este supus fenomenul literar, cercetării stilistice a creației poetice îi stau în față sarcini de prim ordin:

1) definirea conceptului de limbaj poetic, în coordonatele ideilor celor mai noi și mai apropiate de adevărul privind esența poeziei și rostul limbii în structura fenomenului poetic.

2) descrierea structurii limbajului poetic românesc pe fundalul îmbinării celor două principii: sincronic și diacronic. Ea se poate desfășura, concomitent sau succesiv, în mai multe direcții:

a) cercetarea și interpretarea limbajului unor poeți reprezentativi, considerați ca individualități;

b) descrierea limbajului poeziei unor curente literare;

c) descrierea limbajului poetic în trecerea prin diferite etape ale evoluției poeziei românești.

Cercetarea structurală, sprijinită însă pe intuiția artistică, pare a fi fundamentală pentru cunoașterea, interpretarea și descrierea științifică a structurii specifice a limbii poeziei, pentru descoperirea și interpretarea legilor interne care asigură echilibrul acestei structuri aparte.

Ea se poate ajuta uneori de alte metode, proprii altor științe, cum ar fi cele matematice sau cele informaționale. Va trebui însă să le adapteze la specificul obiectului de cercetare stilistică, să le coroboreze cu altele, proprii cercetării fenomenului literar.

Metodologia istoriei și criticii literare – Studii,
Editura Academiei RSR, București, 1969, p. 189-197.

DESPRE INTERPRETAREA STILISTICĂ A CREAŢIEI LITERARE

Numeroase au fost luările de atitudine în legătură cu stilistica şi foarte diverse. Este stilistica o disciplină lingvistică sau literară? Există două stilistici sau una? Este stilistica o ştiinţă autonomă? Dar obiectul stilisticii care este? Opera literară poate, trebuie să stea în atenţia stilisticii sau nu?

Nu are sens să rescriem aici răspunsurile date. De multe ori, de altfel, ori întrebările au fost retorice, ori răspunsurile n-au împiedicat apariţia din nou a aceloraşi întrebări şi a altora.

Ne vom referi doar la ceea ce ni se pare esenţial şi actual în legătură cu cercetarea stilistică a creaţiei literare. Arătam în alt loc cum că obiectul cercetării stilistice este unul foarte larg. Porneam atunci de la interpretarea dată de Tudor Vianu structurii faptului lingvistic, „în aceeaşi vreme reflexiv şi tranzitiv": „Distingem, deci, în faptele de limbă un nucleu al comunicării şi o zonă înconjurătoare a expresiei individuale" (1968: 41). Trăgeam atunci concluzia că stilistica are a cerceta tocmai această zonă a manifestării elementului reflexiv din limbă, fie că e vorba de limba vorbită, fie că e vorba de cea scrisă, fie că e vorba de limbă, folosită ca mijloc de comunicare doar, de transmitere a unei informaţii, fie că e vorba de limbă ca „material" slujind realizării unor valori estetice; în amîndouă situaţiile, limba, prin latura ei reflexivă, transmite o viziune specifică asupra vieţii, atît cît e cuprinsă în spaţiul unui mesaj lingvistic sau în spaţiul unei creaţii literare. Aici, în complexul creaţiei artistice, viziunea nouă, originală asupra limbii se împleteşte cu o valoare estetică, rezultat – printre altele – al instaurării unei stări de tensiune între latura tranzitivă a limbii şi cea reflexivă.

Cu riscul de a repeta un lucru, de mai multă vreme cunoscut, vom atrage din nou atenţia asupra faptului, cam de multe ori pierdut din vedere, că orice creaţie literară este în acelaşi timp limbă şi artă. Iar limba îşi revendică, de la simbolism încoace, dacă nu chiar de la romantism, un loc central în desfăşurarea actului poetic.

În această realitate a actului şi faptului poetic stă nu numai posibilitatea dar şi necesitatea – am spune, obligativitatea – interpretării stilistice a unei creaţii literare, oricîte dificultăţi ar presupune şi chiar oricîte erori.

A respinge – fie şi numai printr-o atitudine de scepticism – cercetarea stilistică a creaţiei poetice, artă a cuvîntului, înseamnă a ignora specificul şi esenţa complexă a fenomenului literar, înseamnă a ignora profunzimea raportului intim dintre substanţă şi expresie în artă.

Secole de-a rîndul literatura a fost interpretată mai mult în elemente exterioare, extraestetice, în funcţie de curentele care au dominat activitatea critică: istorismul, psihologismul, sociologismul etc. Nu a lipsit nici afirmarea

autonomiei esteticului, dar interpretările s-au desfăşurat într-un sens la fel de contrar esenţei poeziei ca artă. S-a afirmat apoi existenţa unei strînse legături între „conţinut" şi „formă". Dar cum se mai interpretează încă poezia pe linia acestei dicotomii (de altfel, depăşită de o înţelegere superioară a structurii foarte complexe a unei creaţii artistice) se ştie. La diferite nivele, începînd de la manuale şcolare şi mergînd, nu de puţine ori, pînă la lucrări de „exegeză", opera literară este divizată în două compartimente: elemente de conţinut şi de formă.

Ni se va răspunde poate printr-o afirmaţie de atîtea ori repetată, că distincţia este metodică; obligă la a face anume activităţi. Recunoaştem că afirmaţia este măcar parţial adevărată, dar modalitatea de a face această distincţie ni se pare eronată, falsificînd realitatea creaţiei poetice. A spune că poetul X foloseşte metafore (şi se exemplifică), epitete (alte exemple) nu înseamnă a interpreta „forma" operei poetului X.

A concepe – cum face Al. Dobrescu în „Cronica" (nr. 36/234) din 5 septembrie 1970 – că unei valori literare îi corespund anumite particularităţi de ordin formal înseamnă a te situa pe o poziţie falsă. Eroarea este gravă, deşi oarecum scuzabilă, prin necesităţi metodice, în practica interpretării creaţiei literare, dar este cu atît mai gravă – şi deloc scuzabilă – cînd polarizează consideraţii teoretice. Este absolut inexact că unei *valori literare* îi corespunde un *argument de ordin formal*. Dar ce este această valoare literară? Oare nu orice valoare literară include în sine, ca o condiţie a însăşi existenţei sale, aceste particularităţi de ordin formal? O valoare literară nu înseamnă oare o cantitate de viaţă exprimată artistic printr-o viziune transfigurată asupra lumii, proprie poetului X? Şi nu doar mijlocită, ci concretizată, *realizată* într-o anumită structură de expresie?

Expresia – ideea a intrat de acum în circulaţie – nu este formă; ea este fond şi formă. Relaţia „formă-conţinut" este de profunzimea subliniată de Mihail Dragomirescu: „forma nu e decît fondul care izbucnind din tainele sufletului în afară, se materializează, subordonîndu-şi materia, care la rîndul ei se spiritualizează printr-însul..." (1969: 384).

Este drept că cercetarea stilistică a creaţiei literare s-a îndreptat spre literatură dinspre lingvistică şi din punctul de vedere al lingvisticii, mai întîi. Dar nu s-a rămas aici. Stilistica contemporană nu mai este stilistica lui Bally. În interpretarea fenomenului literar, stilistica s-a întîlnit cu o mai veche poetică, care nici ea nu mai este cea fondată în antichitate.

Este de asemenea adevărat că stilistica s-a apropiat de literatură mai cu seamă în ultima vreme, cînd lingvistica abordează obiectul său de cercetare – limba – cu metode noi, multe de natură matematică. De aici, însă, pînă la a confunda stilistica cu anumite metode (cea cantitativă, de pildă), chiar dacă stilul uzează uneori de ele cu mai multă sau mai puţină eficienţă, drumul trece printr-o confuzie.

Venind din afara sferei ştiinţelor literare (sferă neînchisă, în paranteză fie spus...), stilistica a trezit suspiciuni. S-au născut comparaţii. Au apărut între-

bări. Poate stilistica să facă mai mult decît critica tradiţională? Poate stilistica să facă mai mult decît intuiţia? Întrebare falsă, izvorînd dintr-o confuzie. Intuiţia nu este decît o metodă, şi comună nu numai literaturii. Intuiţia n-a fost nici în critica tradiţională decît un punct de plecare în receptarea fenomenului artistic. Ea a fost completată de alte metode, comparativă, fenomenologică etc., de criterii diverse. Opera literară e un fenomen complex. Ea are valoare (şi nu numai estetică; orice operă literară este „polivalorică") şi o structură internă, temeiul acestei (acestor) valori. Intuiţia – şi aceasta fundamentată pe o anumită educaţie estetică şi pe o serie de alţi factori, subiectivi şi obiectivi – se circumscrie valorii operei, şi nu structurii ei.

Stilistica nu studiază anumite particularităţi ale operei în legătură cu *„presupusa* (!) relaţie dintre valoare şi argumentul ei formal"; ea caută a pătrunde semnificaţia unei opere, ce-i drept dinspre expresia ei. Semnificaţia unei opere literare este purtătoarea valorii operei. Iar semnificaţia poetică – ca să extindem o teorie lingvistică – este substanţă şi expresie într-o comuniune organică.

A acorda intuiţiei puteri superconstituţionale înseamnă a ignora tocmai această complexitate şi organicitate a fenomenului literar.

Orice operă literară este constituită din două relaţii; scriitor – operă, operă – cititor. Intuiţia acordă preponderenţă maximă relaţiei doi. Dar, chiar dacă creaţia literară este o „operă deschisă", ea are şi o valoare a ei, intrinsecă, în funcţie de care există sau nu, valoare rezultînd din corelaţia celor două relaţii.

Pe de altă parte, actul interpretării literare depăşind faza „consumării" înseamnă cunoaştere şi descriere, transmitere a cunoaşterii.

Intuiţia este de o importanţă remarcabilă în abordarea fenomenului poetic. O afirma programatic Leo Spitzer şi şcoala sa stilistică. O afirma la noi în stilistică Tudor Vianu. Estetul român este însă mai aproape de Dámaso Alonso. Exegetul operei lui Góngora distingea trei grade de cunoaştere a operei literare: 1) a cititorului; 2) a criticului, 3) cunoaşterea ştiinţifică. Primele două trepte se sprijină pe intuiţie şi în acest sens criticul literar trebuie să depăşească, altcumva, faza intuitivă. Orice cunoaştere pleacă de la intuiţie dar nu poate rămîne aici.

Nu stilistica este metoda care vine să înlăture intuiţia în interpretarea fenomenului literar. *Pentru că stilistica nu este o metodă.* Alte metode vin, nu să înlăture, ci să completeze cunoaşterea, descrierea unei creaţii literare; între acestea, în rîndul întîi, structuralismul.

Intuiţie plus structuralism (plus alte metode) este drumul – după opinia noastră – spre cunoaşterea operei literare, atît cît putem cunoaşte; pentru că cert este că există un *ce* al poeziei la care nu se putea ajunge prin nici o metodă – acolo e inefabilul ei.

Prin urmare nu stilistica trebuie să infirme sau să confirme valori *stabilite* (idee inexactă) prin intuiţie. Stilistica are altă finalitate. Iar ştiinţa literaturii nu se poate lipsi de interpretarea stilistică fie şi numai pentru faptul că orice creaţie poetică este expresie şi substanţă în acelaşi timp, iar în afara

expresiei nu există poezie. A nu interpreta stilistic o creaţie poetică înseamnă a nu interpreta poezia în ceea ce are specific.

Este adevărat că, în practică, interpretarea stilistică se îndreaptă cu preponderenţă – nu exclusiv – asupra unor valori deja consacrate. De ce? Dar care interpretare nu este selectivă? Istoria literară selectează. Critica literară selectează. Este drept că stilistica selectează mai riguros. Explicaţia a dat-o Tudor Vianu, potrivit cu o anumită concepţie – *Arta prozatorilor români* urmărea descrierea unor profiluri stilistice; cartea este doar o istorie a stilurilor individuale.

De ce nu infirmă stilistica valori? În primul rînd pentru simplul motiv că s-a îndreptat spre *valori* care, deci, nu pot fi infirmate... În al doilea rînd, pentru că, pornind de la aceste valori, descrise, în general, din alte puncte de vedere, incapabile să le confere specificitatea, stilistica şi-a orientat finalitatea spre umplerea unor goluri, prin descrierea cît mai completă a unei opere literare, dintr-un unghi care s-o arate în toată complexitatea.

Şi totuşi... din ce punct de vedere, dacă nu unul stilistic (chiar dacă nedefinit ca atare), respingea acum peste o sută de ani Titu Maiorescu creaţia a o serie de „poeţi" contemporani, mulţi debutanţi? Ocupîndu-se de limbajul poetic al acestora, Titu Maiorescu ironiza tocmai banalitatea sau absurdul unor structuri stilistice: „E de necrezut cît de des păcătuiesc scriitorii în contra unei aşa de elementare regule a conceperii întrebuinţînd comparări false sau pline de confuzie: «/.../ Primăvara vine cu pasuri uşoare şi plouă din sîn!/.../ Talie înaltă, ochi negri şi mînă mică fac un cer stelos/.../ Ce imagine teribilă/Inimi înfocate, legate de un imn cu stîlpări de nemurire»" (1908: 28-29).

Într-alt loc criticul condamnă sintetic poezia contemporană din acelaşi punct de vedere al limbajului poetic: „Toate amantele poeţilor noştri sînt ca o floricică sau ca o steluţă sau ca amîndouă în acelaşi timp... etc." (*ibidem*: 26).

De ce nu se opreşte stilistica asupra debutanţilor? Dintr-o comoditate a stilistului (şi a criticului literar adesea), nu dintr-o neputinţă legică. Dintr-o lipsă de convingeri şi de responsabilitate. Încercări – timide – au fost, şi există, dar ele, ce-i drept, trebuie extinse. Mai ales într-o vreme în care începe a fi greu de distins poezia adevărată de impostură, într-o vreme în care, de multe ori, în volumele debutanţilor (şi nu numai ale lor), „noutatea", „originalitatea", „îndrăzneala" stilistică tind să înlocuiască lipsa de idei, de vocaţie poetică, de îndrăzneală în a aborda marile probleme ale vieţii contemporane, în a diseca adevăruri rămase atît de „nespuse".

În sfîrşit, să fie stilistica sortită a „demonstra doar ceea ce era dinainte evident"? Caracterizarea este iarăşi inexactă. Dacă este adevărat că stilistica confirmă valori, la fel de adevărat este că ea descrie valori şi îndeamnă la cercetarea operei de artă ca tot. Şi, ceea ce este mai important, punctul de vedere stilistic este de multe ori esenţial în stabilirea însăşi a valorii, a originalităţii unei scrieri, a unui poet. Poezia filosofică eminesciană îşi trage rădăcinile din filosofia hindusă, din Schopenhauer, din Kant, din Hegel, din Oxenstierna etc.,

din folclorul românesc. În reţeaua acestor înrîuriri unde e Eminescu? A spus-o clar G. Călinescu: originalitatea lui Eminescu este în primul rînd imagistică, şi numai în al doilea rînd filosofică. Valoarea estetică a poeziei lui Eminescu trebuie căutată în disoluţia unor concepte de largă circulaţie într-o viziune proprie, în mod fatal legată de un limbaj poetic propriu. Îl vom recunoaşte pe Eminescu cu adevărat cînd îi vom fi pătruns cît de cît tainele limbajului său poetic. Iar cercetarea limbajului său poetic s-ar putea să corecteze imaginea pe care ne-am format-o despre personalitatea sa artistică; sînt multe elemente în structura limbajului său poetic care reclamă aducerea lui Eminescu dintre romantici în contemporaneitatea marilor moderni (ne gîndim la Mallarmé).

Cît priveşte lipsa de certitudine a unor analize stilistice, dreptatea este categoric de partea lui Tudor Vianu. Interpretarea literaturii, din oricare punct de vedere s-ar face, este supusă relativismului, pentru că ea este „creaţie, viaţă"; şi pentru că valoarea ei nu este dată o dată pentru totdeauna. Valoarea unei creaţii literare este o unitate dialectică complexă, care cuprinde un ax valoric central şi o serie de alte valori, dezvoltîndu-se în chipuri şi proporţii diverse din corelaţia care se stabileşte între cele două relaţii: scriitor – operă, operă – cititor. Iar faptul că o operă literară este receptată, bineînţeles în mod diferit, de diverse curente, nu dovedeşte decît că este o valoare complexă, că este adică o valoare iar nicidecum că interpretarea – şi nu numaidecît stilistică – e lipsită de temei obiectiv.

Aserţiunile privind arbitrariul interpretării stilistice îşi află punctul de plecare într-o idee falsă, respinsă de stilistică. Reîntîlnirea cu o aceeaşi structură stilistică nu înseamnă numaidecît reîntîlnirea cu aceeaşi semnificaţie. Contextul este suveran, contextul însemnînd deopotrivă substanţă şi expresie.

Diverse luări de atitudine faţă de interpretarea stilistică pierd din vedere evoluţia stilisticii, în ceea ce priveşte obiectul de cercetare, finalitatea, metodologia.

Stilistica trebuie concepută într-un sens foarte larg. O stilistică care-şi urmăreşte ţelurile ei – o ştiinţă, sau o disciplină ştiinţifică cu un anume grad de autonomie –, stilistica studiind diferite modalităţi de organizare stilistică a limbii, diferite profiluri stilistice. O stilistică subordonîndu-şi investigaţiile finalităţii ştiinţei literaturii – cunoaşterea în toată complexitatea şi profunzimea ei a unei creaţii; stilistica cercetează, în această ipostază, nu specificitatea în sine a procedeelor stilistice, ci semnificaţia poetică a unor creaţii, aşa cum se dezvăluie aceasta dinspre expresie.

În acest sens, de fapt, ştiinţa literaturii trebuie „profesată" de un interpret estetic ideal care să fie dublat în personalitatea sa de un stilist. Important este ca, fie plecînd dinspre expresie, fie plecînd dinspre problematică, interpretarea să fie fără goluri, nu unilaterală, să se apropie cît mai mult de adîncul semnificativ al unei creaţii artistice.

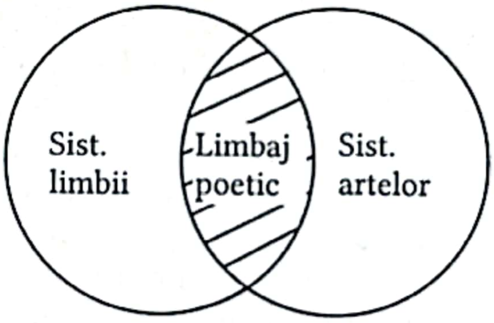
Cronica, nr. 39, 1970, p. 7 şi nr. 41, 1970, p. 8.

PENTRU O TEORIE A SEMNULUI POETIC

Definirea poeziei ca artă specifică şi interpretarea realizării ei concrete – poemul – presupune împletirea, pînă la confundare, a două perspective obiective: a) poezia este un sistem de semne, prin care se realizează comunicarea şi cunoaşterea; b) orice poem e în primul rînd un text lingvistic.

Problema de totdeauna a esenţei poeziei, care se şi confundă, într-un anume sens, cu destinul ei, este cea a poeticităţii unui discurs care părăseşte sistemul lingvistic pentru a pătrunde în sistemul artei, păstrîndu-l totodată în sine şi pe cel dintîi.

Această transmutaţie este făcută posibilă de acţiunea funcţiei poetice, care converteşte comunicarea lingvistică în comunicare estetică, prin intermediul limbajului poetic, sistem semiotic cu o poziţie deosebită între celelalte sisteme de semne (inclusiv limba); în spaţiul său se realizează o sinteză cu totul particulară între sistemul artelor şi cel al limbii, cu o zonă de interferenţă şi cu zone de specificitate:



Din această poziţie derivă întreaga complexitate, funcţională şi de structură, a limbajului poetic; prin cuprinderea în sistemul artelor îşi conturează şi dezvoltă individualitatea în sistemul lingvistic, în general, în cel al unei limbi naţionale, în particular; prin apartenenţa la sistemul limbii dezvoltă esenţa specifică a poeziei în sistemul artelor. Dintre toate artele, singură poezia se realizează într-o (şi printr-o) materie anterior organizată ca produs al spiritualităţii umane: limba.

Cuprinsă fiind în sistemul artelor, poezia se află într-o luptă permanentă cu ceea ce ţine de limbajul poetic, prea strîns legat de sistemul limbii, iar poetul are de făcut neîntrerupte eforturi pentru a se smulge de sub suveranitatea lingvistică, întemeiată înainte de toate pe funcţia de comunicare. Esenţială limbii, această funcţie nu poate fi ignorată, dar poate fi, în schimb, transfigurată. „Transfigurarea” ei se produce prin schimbarea ponderii funcţiei poetice. În dinamica interioară a poeziei, funcţia poetică devine suverană, primind o dezvoltare mult mai amplă şi mai nuanţată decît în sistemul limbii practice. Prin construirea unor relaţii de mare complexitate între planul expresiei şi cel

semantic, ea condiţionează fundamental desfăşurarea funcţiei de comunicare, de care se lasă totodată condiţionată.

Imprimînd specificitate cunoaşterii artistice, în raport cu cea ştiinţifică şi cu cea empirică, funcţia poetică determină reorganizarea funcţiei de comunicare, căreia i se impune ca imanentă şi pe care o poartă cu sine ca imanentă.

Cum comunicarea estetică se desfăşoară într-un singur sens, dinspre creator către un receptor anonim sau, în orice caz, neindividualizat, funcţia poetică ia şi determină forme diferite de cei doi „poli" ai comunicării, aflaţi în poziţii asimetrice.

La primul pol, al poetului creator, cînd starea poetică (preexistentă) devine poezie prin organizare specifică în poem, funcţia poetică înseamnă „proiectarea echivalenţelor din planul paradigmatic în cel sintagmatic" (Roman Jakobson). Fenomenul implică distrugerea graniţelor şi ierarhiilor semantice (lexicale şi gramaticale deopotrivă), proprii sistemului limbii şi dezvoltarea unor noi relaţii şi ierarhii semantice (*cf.*, în acest sens, Cohen, 1966), variabile în funcţie de „datele" fiecărui sistem poetic (individual, de curent sau şcoală), dar înscriindu-se totodată permanent între nişte coordonate proprii funcţionării ca sistem de semne autonom al limbajului poetic.

La celălalt pol, al receptorului-cititor, funcţia poetică înseamnă declanşarea unei stări de spirit speciale în procesul de decodificare a mesajului lingvistic-artistic conţinut în poem. Este vorba de *starea estetică* (numită de Jean-Paul Sartre *bucurie estetică*), interpretată atît de diferit de-a lungul secolelor şi care înseamnă, în esenţă, o eliberare de sub acţiunea de constrîngere a unor limite impuse dinspre exterior. Este o eliberare, prin cunoaştere şi trăire artistică, într-o stare tensională particulară, rezultînd din raportul care se instituie între un cosmos originar, subiectiv, şi cel real, obiectiv. În (şi prin) acest raport se desfăşoară cele două procese fundamentale ale cunoaşterii şi comunicării poetice: a) constituirea şi împlinirea (permanentă, niciodată încheiată) a semnificaţiei; b) dezvoltarea stării estetice.

Virtuale, atît constituirea semnificaţiei poetice, cît şi declanşarea „bucuriei estetice", strîns împletite între ele printr-un raport de intercondiţionare, dar caracterizîndu-se şi printr-o relativă autonomie, devin reale, la receptarea poemului, numai în baza cunoaşterii unui acelaşi sistem de semne – limbajul poetic dat.

Spre deosebire de comunicarea lingvistică, unde „datele" puse în mesaj de emiţător din perspectiva raporturilor – mediate de gîndire – cu planul ontologic vin „recuperate", pe cît posibil în întregime, de receptor, în comunicarea estetică, semnificaţia poetică nu rămîne egală cu ea însăşi în trecerea de la emiţător (poetul creator) la receptor (cititorul), iar „starea poetică" a creatorului este diferită de „bucuria estetică" a cititorului. Aceste deosebiri de esenţă îşi au originea tocmai în opoziţia funcţională dintre limbajul poetic şi limba

literară practică. Limbajul poetic nu ocupă, între poet şi cititor, aceeaşi poziţie pe care o are limba între emiţător şi receptor.

În desfăşurarea actului lingvistic cotidian, comunicarea implică o permanentă „verificare" a *vorbirii*, individuală, în oglinda *limbii*, socială (în termenii dicotomiei saussuriene).

În desfăşurarea actului poetic (creare şi recreare prin lectură), comunicarea implică: a) o permanentă confruntare cu *limba socială* (*langue*, în viziunea lui Saussure, *norma*, în concepţia lui Eugeniu Coşeriu), care nu mai funcţionează ca filtrant sau modelator al *vorbirii individuale* (*parole*, la Saussure, *habla*, la Coşeriu), ci ca termen de mediere şi potenţare a *vorbirii*, instituţionalizată ca *limbaj poetic*, într-un proces de *actualizare deviată* a unui sistem, *limba*, într-un alt sistem, *limbajul poetic*; b) o permanentă „verificare" a unui limbaj poetic dat în oglinda abstractă a limbajului poetic-sistem autonom; c) o permanentă punere în relaţie a limbajului unui poem cu structura de ansamblu a limbajului poetului-autor.

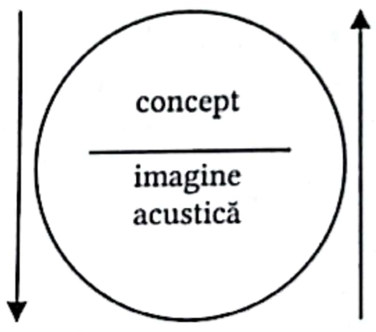
În procesul comunicării estetice, cunoaşterea poetică, în strînsă legătură cu implicaţiile de mai sus, străbate trei trepte, nu numaidecît succesive: a) prin *limba socială*, poemul se articulează şi se citeşte *lingvistic*; b) prin *limbajul poetic*, articularea şi lectura lingvistică este negată; c) prin corelarea planului sintagmatic al poemului cu cel paradigmatic al limbajului poetului-autor se constituie, împlineşte şi cunoaşte semnificaţia poetică. Primele două trepte dezvoltă o acută stare tensională, condiţie esenţială pentru desfăşurarea treptei a treia.

În procesul receptării, pentru negarea lecturii lingvistice (fenomen care trebuie, de fapt, înţeles ca o depăşire a acesteia), cititorul este pregătit de o serie de *avertizori* (sau *semnalizatori*), precum titlul volumului: *versuri, rime, poezii, poeme* etc., titlul textului, elemente de arhitectură prozodică: *strofe, versuri, rime* etc. Existenţa acestor avertizori creează cadrul general, „de fond", pentru dezvoltarea la cititor a conştiinţei transmutaţiei unui text din sistemul limbii în sistemul artei. Această transmutaţie nu se poate realiza, însă, prin simpla existenţă a semnalizatorilor, ci numai dacă aceştia sînt emanaţie a unui transfer de adîncime. În emiterea mesajului, poetul provoacă el cel dintîi starea conflictuală între limbajul poetic şi limba socială practică, prin însuşi procesul de constituire a unei semnificaţii lirice ca „fond informaţional" al enunţului său. Semnalizatorii, atunci cînd nu ambiţionează (fără succes) să preia asupra lor întreaga sarcină a transferului, atît în emiterea, cît şi în receptarea mesajului, se înscriu în mod organic în procesul semnificării poetice, a cărui desfăşurare implică mutaţii de adîncime, esenţiale, în chiar sistemul de semne, în structura şi funcţionarea semnului însuşi, mai precis, în trecerea semnului lingvistic în semn poetic.

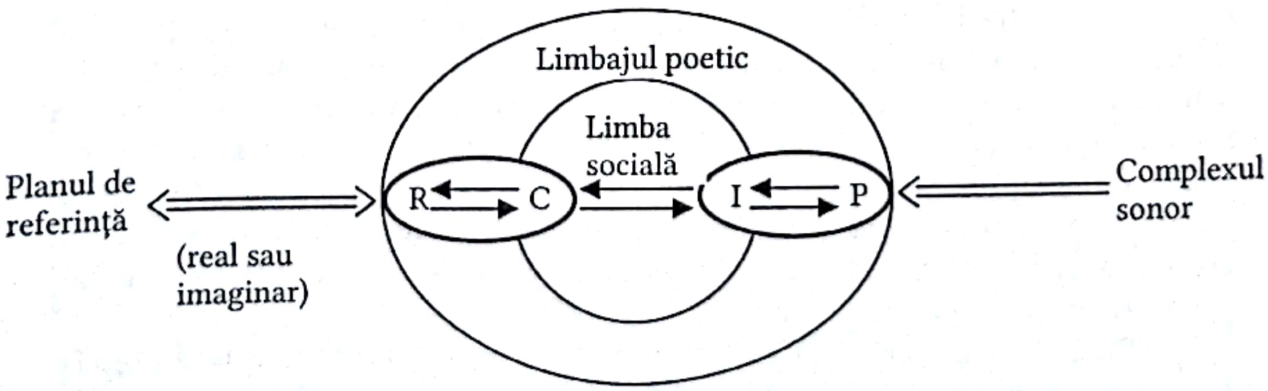
Dacă pentru conştiinţa vorbitorului şi a interlocutorului semnul lingvistic preexistă procesului de comunicare ca atare (în trecerea din plan paradigmatic în plan sintagmatic, el îşi actualizează, cu eventuale modificări, valoarea,

păstrîndu-şi, însă, identitatea), semnul poetic nu are o existenţă anterioară actului creaţiei (posibilitatea existenţei unor termeni „poetici" e cu totul relativă); el ia naştere, în actul creaţiei, prin negarea dialectică a semnului lingvistic. Anterior există numai posibilitatea şi căile acestei negări. Semnul poetic neagă semnul lingvistic (în mod dialectic, asumîndu-şi-l) prin două lovituri esenţiale, date din perspectiva relaţiei dintre semnificat şi semnificant: 1) anulează caracterul de *motivare* al relaţiei din punctul de vedere al raportului dintre semn şi comunitate, sub aspect istoric, lingvistic etc.; acest „atac" se săvîrşeşte în cadrul corelaţiei individual-social, impunînd forţa individualului în sfărîmarea convenţiilor; 2) anulează *arbitrarul* intern al relaţiei, făcînd din semnificant *unica* pereche posibilă a semnificatului, într-un *anumit* proces de semnificare; acest „atac" se săvîrşeşte prin reorganizarea funcţională a relaţiei dintre semnificat şi semnificant, ceea ce înseamnă: a) investirea semnificantului cu rol activ în dezvoltarea semnificaţiei; b) transformarea semnificatului în semnificant secund, şi c) ruperea corespondenţei semnificat-semnificaţie (specifică mai ales semnului lingvistic în stilul ştiinţific).

Fenomenul, deosebit de complex, poate fi exprimat sugestiv prin trecerea de la imaginea grafică, extrem de concentrată, propusă de Saussure pentru semnul lingvistic:



la o alta, mai dezvoltată, care să permită descrierea mecanismului intern al semnului poetic:



În funcţionarea semnului lingvistic, semnificaţia, element de esenţă al comunicării şi cunoaşterii, este *transparentă* şi directă, *i-mediată*; sub aspect informaţional ea se poate considera ca suprapunîndu-se semnificatului, semnificantul fiind un simplu vehicol. Dintre cele două laturi ale semnificantului: *internă – imaginea acustică* (I) şi *externă – perceperea complexului sonor* (P), în comunicarea lingvistică interesează prima, esenţial socială. Cea de-a doua îi este doar suportul material fără de care prima nu se poate constitui şi transmite. Particularităţile sale individuale de realizare sînt dizolvate (conştient sau subconştient) în dominantele sociale ale imaginii acustice. În acelaşi sens, semnificatul se confundă (în mod relativ) cu reflectarea în conştiinţă a realităţii ontologice, prin concept (C), şi el în mod esenţial social; reprezentările (R) particulare se subordonează, dizolvîndu-şi contururile, conceptului. Aşadar, în comunicarea cotidiană, neutră, semnul lingvistic îşi impune dimensiunea sa socială, abstractă, reprezentată de imaginea grafică saussuriană, circumscrisă planului *langue* al limbajului. Actualizările sale individuale în planul *parole*, în spaţiul căruia se realizează comunicarea concretă, sînt depersonalizate în permanenţă prin situarea (şi nevoia de situare) a codificării şi decodificării la nivel social.

În structura semnului poetic, semnificaţia este *opacă* (Solomon Marcus) şi indirectă, *mediată*. Este vorba, de fapt, de o *opacitate mască*; semnificaţia lirică se află dincolo de mască, fără a fi însă liberă de ea. Semnificaţia semnului poetic rezultă din raporturile complexe dintre semnificat şi semnificant, din tensiunea permanentă dintre cele două componente, amîndouă active în procesul de semnificare.

Semnificantul intră în raport cu amîndouă laturile, cea externă, perceperea complexului sonor, are chiar rolul cel mai activ, dominînd în mod hotărît imaginea acustică; ea se înscrie în desfăşurarea procesului de semnificare prin expresivitate sugestivă şi eufonie. Semnificantul prezintă o mare complexitate prin caracterul relevant al relaţiilor dintre unităţile sonore (aliteraţii, asonanţe, contraste sonore, rime etc.) şi prin fondul prozodic (ritmul, versul, strofa etc.) pe care le desfăşoară.

Semnificatul se caracterizează prin anularea dimensiunii social-constrictive a „imaginii" noţionale (conceptul) în favoarea reprezentărilor individuale, care aduc în poem (la creare şi la recreare, prin lectură) sugestii dintre cele mai variate. În structura de adîncime se dezvoltă o mereu altă stare de tensiune între reprezentările (individuale) şi conceptul (social). Şi, de fapt, nici nu este vorba de un singur concept în relaţie tensională, mereu reversibilă, cu o suită infinită de reprezentări – variante individuale –, ci de o corelaţie complexă între două concepte (dintre care unul în mod frecvent absent), desfăşurate ca reprezentări individuale. Între acestea se instituie o altă stare de tensiune, cea mai tulburătoare, care trece în raportul dintre semnificat şi semnificant: „Strai de purpură şi aur peste *ţărîna cea grea*". Această tensiune creşte cu atît mai

mult cu cît reprezentarea 'in absentia' se lasă mai greu conturată, ca în cazul metaforelor-simbol: „Şi fîlfiie deasupra-i gonindu-se în roate/ *Cu-arípele-ostenite un alb ş-un negru corb*". Prin aceste raporturi interne, încărcate de tensiune, sursă deoportivă a constituirii semnificaţiei poetice şi a trăirii estetice, semnificatul devine un semnificant secund, esenţial pentru procesul de semnificare, iar semnul poetic îşi relevă natura de *semn de gradul doi* (Le Guern, 1972). Aşadar, spre deosebire de semnul lingvistic, semnul poetic îşi impune dimensiunea individuală, concretă, circumscrisă, în cadrul opoziţiei *langue – parole*, planului *parole* al limbii naţionale, dar organizîndu-şi, la rîndul său, o corelaţie proprie de tipul *langue – parole*, desfăşurată pe mai multe trepte: poem (creare şi recreare) – limbajul poetului-autor – limbajul poetic al contextului cultural-estetic – limbajul poetic, ca sistem de semne autonom.

Între poem, semn şi limbaj poetic relaţiile dezvoltă un grad superior de complexitate, din perspectiva celor două planuri, paradigmatic şi sintagmatic, axe organizatorice ale oricărui sistem semiotic.

Poemul se relevă în ansamblul său ca un semn poetic complex care, în jurul unei idei (sau stări, în funcţie de poem) centrale, stabilă (sau relativ stabilă) în timp şi spaţiu (considerate, se înţelege, sub aspect cultural), dezvoltă o amplă semnificaţie poetică, variabilă, în funcţie de timpul şi spaţiul cultural al receptării. Elementele alcătuitoare, semne poetice minimale (cea mai mică dezvoltare constituind-o cuvîntul-imagine, de natură semantică, fonetică sau prozodică), îşi dezvoltă, e adevărat, fiecare o semnificaţie proprie, dar o dizolvă pe aceasta în semnificaţia globală a poemului.

Cu o poziţie specifică în paradigma limbajului poetic al unui poet dat (sau, mai departe, a unui grup, curent literar etc.), dar recreîndu-se în permanenţă prin negarea semnului lingvistic, odată cu intrarea în relaţii sintagmatice cu celelalte semne din structura poemului, semnul poetic îşi transformă caracterul linear şi continuu al semnificantului în caracter discontinuu, iterativ şi retroactiv, cum discontinuu şi retroactiv devine semnificatul care îşi pierde, temporar, caracterul de simultaneitate; variatele sensuri ale unui semn poetic minimal se constituie şi relevă numai după încheierea poemului. În felul acesta se anulează asimetria dintre semnificat şi semnificant, specifică semnului lingvistic.

Avîndu-şi originea în semnele lingvistice, din negarea şi asumarea cărora au rezultat, semnele poetice se organizează pe cele două axe: paradigmatică (limbajul poetic) şi sintagmatică (poemul), în cele două planuri: al expresiei şi semantic, pe cele patru nivele: fonetic, sintactic, lexical şi morfologic, specifice organizării de sistem semiotic al limbii. Diferă, însă, modul de constituire şi manifestare a identităţii şi valorii, precum şi modalitatea de dezvoltare a semnificaţiei.

În organizarea semnelor poetice are mai puţină importanţă inventarul lor şi una mult mai mare ansamblul de relaţii, virtuale şi actualizate, dintre

ele, cu rol determinant pentru dezvoltarea ideilor abstracte în idei poetice, pentru constituirea semnificaţiei şi convertirea comunicării lingvistice în comunicare estetică.

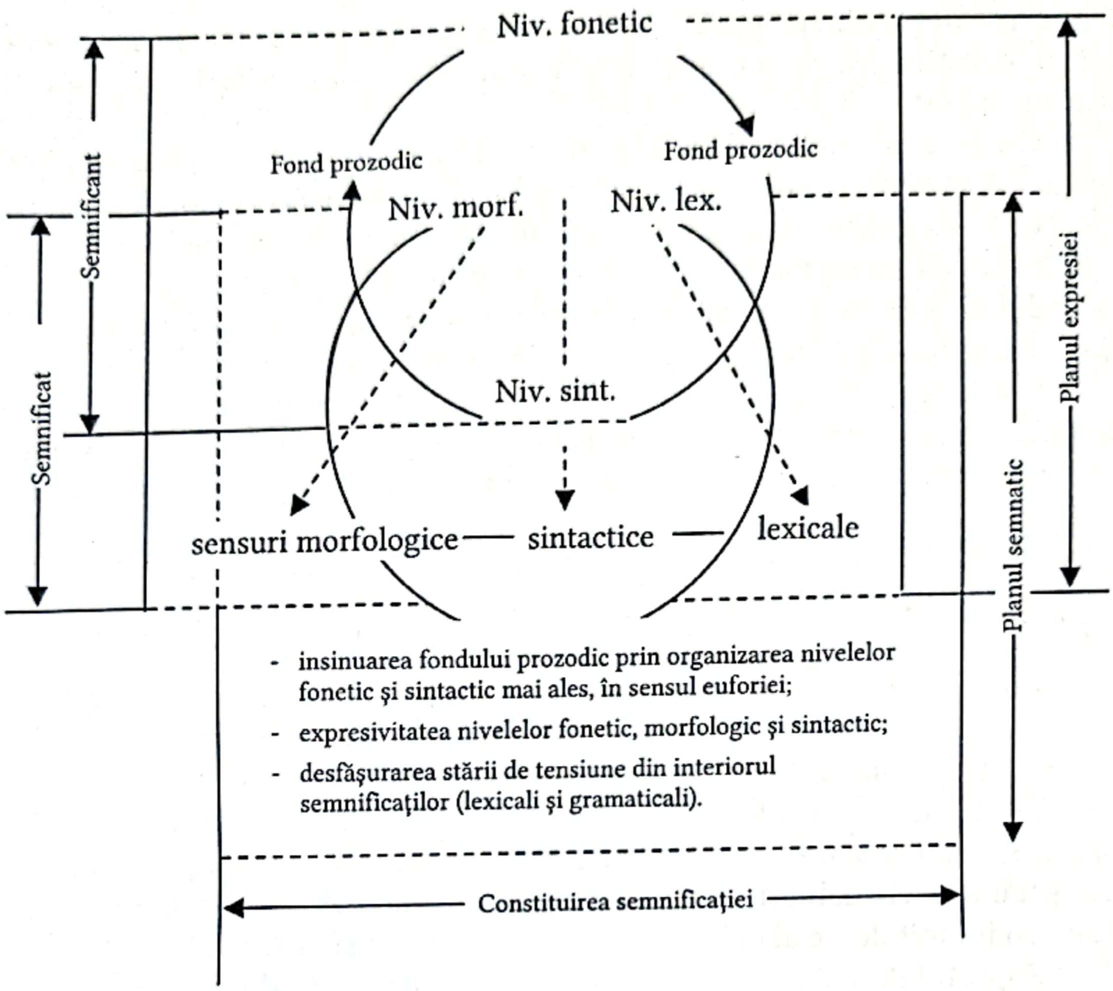
Orice semn poetic ocupă în planul paradigmatic al limbajului o anumită poziţie, în funcţie de toate prezenţele sale în planul sintagmatic al poemelor considerate individual, dar şi în funcţie de poziţia lor în sistemul limbii naţionale. În planul sintagmatic al fiecărui poem, apoi, orice semn poetic vine cu fasciculul de virtualităţi relaţionale (semantice şi expresive) din plan paradigmatic, chiar dacă îşi actualizează o singură valenţă semnificativă.

Semnificaţia fiecărui semn poetic minimal este rezultanta unor relaţii discrete, permanente şi mereu reversibile între: a) virtualităţile sale semantice şi expresive în planul limbii naţionale; b) virtualităţile sale semantice şi expresive în planul paradigmatic al limbajului poetic (al creatorului avut în vedere la un moment dat); c) semnificaţia globală a poemului, în structura căruia se înscrie şi la constituirea căruia participă, şi d) poziţia sa în organizarea sintagmatică şi paradigmatică internă a poemului.

Întretăierea axei sintagmatice cu cea paradigmatică din organizarea internă a poemului şi, prin poem, împletirea planului paradigmatic al limbajului poetic cu planul sintagmatic al actualizării componentelor sale în paradigma poemului condiţionează ierarhia structurală şi funcţională a semnelor poetice: *simple*, *simboluri*, *motive*, *mituri*, cînd, în procesul semnificării, semnul poetic vine şi cu alte virtualităţi semantice, de maximă adîncime, derivînd uneori din chiar fondul mitologic al culturii spirituale naţionale şi universale.

Raportul dintre planul expresiei şi planul semantic al unui poem iese din suprapunerea cu relaţia semnificant – semnificat, specifică semnului lingvistic. Într-o permanentă şi particulară interdependenţă, semnificantul şi semnificatul participă în mod activ la constituirea semnificaţiei, care reprezintă planul semantic, şi se interferează în desfăşurarea planului expresiei. Altfel spus, semnul poetic, luînd forma poemului (poemul scurt, la Edgar Allan Poe), tinde spre unitatea originară a limbajului uman, prin care să poată comunica în şi prin el însuşi.

Această unitate organică o realizează interferenţa în mod specific a nivelelor de organizare a semnelor poetice minimale în interiorul poemului, care poate fi reprezentată astfel:



Din imaginea de mai sus se relevă cîteva particularităţi esenţiale ale organizării semnelor poetice minimale în procesul de constituire a semnificaţiei semnului poetic finit – poemul:

1) participarea fondului prozodic la procesul semnificării este indirectă, prin nivelele fonetic şi sintactic, cărora li se insinuează determinîndu-le organizarea, fie în sensul *eufoniei*, fie în cel al expresivităţii; fondul prozodic creează cadrul general în care se desfăşoară direct nivelele fonetic şi sintactic iar, prin acestea, nivelele morfologic şi lexical;

2) nivelul fonetic şi sintactic sînt, în planul expresiei, cele mai generale, ele se impun nivelelor morfologic şi lexical;

3) semnificatul, devenind semnificant secund, se situează într-o zonă de suprapunere a planului expresiei cu planul semantic; participarea sa, directă şi fundamentală, la constituirea semnificaţiei şi la declanşarea „bucuriei poetice" implică desfăşurarea stării de tensiune între diferitele sale componente interne;

4) planul expresiei participă la constituirea şi împlinirea semnificaţiei în două moduri: prin *eufonie* (crearea unei anumite muzicalităţi, eufonică sau euritmică, independentă de conţinutul semantic al elementelor lexicale sau al construcţiilor sintactice, dar nu indiferentă, pentru că i se implică, procesului

de semnificare) şi prin *expresivitate* (sugerarea componentelor din plan semantic, prin structuri din planul expresiei).

Studii de stilistică, poetică, semiotică, Cluj, 1980, p. 145-151.

ÎNTRE LIMBĂ ŞI STIL

Limba este un tezaur pe care ni-l pune la dispoziţie în mod discret societatea în mijlocul căreia ne naştem şi deprindem vorbirea; discreţia e atît de profundă încît gîndul nu ne este aproape niciodată tulburat de intrebarea: de unde o avem? Dezvoltarea noastră spirituală este determinată şi orientată de un fascicul complex de factori, în general cunoscuţi: familie, şcoală, mediu social, literatură, arte etc. Dar cîţi dintre noi sîntem conştienţi că între aceşti factori o importanţă majoră are limba, acest element esenţial uman, care ne-a adus şi ne aduce împreună, care ne-a făcut şi ne face *să ne simţim* o aceeaşi unitate etnică, un acelaşi popor, chiar în condiţii istorice potrivnice? Şi cîţi dintre noi mai avem timp să ne gîndim că ceea ce ştim se află mai întîi în cuvînt, depozitar al unor îndelungate experienţe de viaţă, continuîndu-se şi îmbogăţindu-se din generaţie în generaţie?

Marele miracol al limbii este că, pe măsură ce o deprindem, împingem cu un orizont mai departe cunoaşterea noastră. Pe măsură ce o stăpînim mai bine, ea îşi amplifică sfera funcţională. Denumim mai întîi lumea din jur, prin cuvinte auzite şi învăţate, şi ea devine a noastră. Ne exprimăm apoi, prin cuvinte recreate, lumea din lăuntrul nostru, şi descoperim că nu sîntem singuri. Căutăm în adîncul cuvintelor şi aflăm că sîntem de demult şi pe aceleaşi locuri.

Pe măsura cunoaşterii ei, funcţia fundamentală a limbii, aceea de instrument de comunicare, îşi depăşeşte limitele caracterului practic. Limba începe a vorbi despre istoria poporului, străbătînd veacurile curse pînă la noi, şi despre modul lui particular de a privi lumea, despre viziunile lui specifice asupra universului. „Limba românească – spunea Eminescu – este organul prin care neamul moşteneşte avutul intelectual şi istoric al strămoşilor lui". Întemeindu-şi pe această idee concepţia sa despre rolul formativ al şcolii, poetul atrăgea atenţia asupra importanţei deosebite a învăţămîntului limbii române: „Copilul nu învaţă numai a vorbi corect, el *învaţă a gîndi şi a simţi româneşte*" (*s.n.*, D.I.). Ar fi, credem, timpul să medităm mai îndelung asupra consecinţelor pe care le-ar putea avea pentru dezvoltarea spiritualităţii noastre spaţiul acordat limbii române în şcoala generală şi în liceu. Pentru că, în orice caz, nu numai respectul faţă de cuvînt, dar însăşi dorinţa de a descoperi întreaga lui sferă de semnificaţii reale şi virtuale acum se stimulează şi formează. Iar celui care ajunge a pătrunde în adîncimile şi frumuseţile, cele mai multe tăinuite, ale limbii, aceasta nu i se impune ca un inventar de cuvinte care pot fi grupate, mai mult sau mai puţin corect, în baza unui mănunchi de reguli, aşa cum se

întîmplă cel mai adesea în învăţarea limbilor străine şi, poate prin atracţie, destul de frecvent în însuşirea limbii materne. Celui care ajunge a o simţi, limba i se oferă ca un spaţiu deschis cunoaşterii şi creaţiei totodată. Cine ajunge să înţeleagă că limba este un produs social de o esenţă superioară, pentru că este o activitate a spiritului uman, cu o existenţă şi o funcţionalitate individuală şi socială deopotrivă, descoperă cu o reală bucurie că se află în situaţia de a o recrea în permanenţă, modelîndu-se în acelaşi timp pe sine însuşi.

Fiecare nouă întrebuinţare a unui cuvînt, de exemplu, înseamnă o adîncire în reţeaua lui de semnificaţii – reflectare a unor orizonturi ale spiritualităţii naţionale –, dar şi dezvoltare a unui plus de încărcătură semantică – reflex al spiritualităţii individuale. Tocmai în acest raport, discret dar complex, între ceea ce află vorbitorul în sistemul limbii şi ceea ce adaugă el îşi găseşte izvor stilul, expresie a unei originalităţi reale. Se înţelege de aici că stilul reprezintă o modalitate particulară de a recrea de fiecare dată limba, dar nu şi că libertatea vorbitorului în întrebuinţarea ei ar fi fără margini. Stilul nu este nici un pretext şi nici o scuză pentru încălcarea normelor, ci doar un mod specific de interpretare creatoare a lor în spiritul limbii naţionale. Stilul reflectă arta (şi ştiinţa totodată) de a păstra o stare de echilibru între *ceea ce vrem* şi *ceea ce se poate.*

Cine rămîne cu umilinţă sclav al constrîngerilor concretizate – prin memorie – în reguli mai mult învăţate decît înţelese repetă la fel de umil, în situaţii de comunicare oricît de diferite, fraze gata făcute, construite din cuvinte-obiecte, netrezite la o viaţă nouă şi lipsite chiar de propria lor viaţă: „*Moara cu noroc* este construită şi ea cu o mare economie a mijloacelor artistice", „Arta lui Slavici se dezvăluie şi în construirea dialogului", „Monologul este şi el caracteristic". Unei fraze în care cuvintele se asociază numai după reguli gramaticale de suprafaţă, nu şi după unele semantice de adîncime, nimeni nu-i mai poate construi o semnificaţie reală, oricît de „impresionante" ar fi cuvintele, considerate fiecare în parte: „Dar dacă geniul românesc apare atît de viguros, *oarecum vecin cu imortalitatea* (!), cum se explică frecventele lui eclipse...".

Dar şi cine sfidează cu orgoliu constrîngerile şi nevoia de respect faţă de limba naţională iese în mod automat în afara spiritului ei, spre a intra într-un joc în gol al cuvintelor sunătoare, perceptibile doar în sunetul lor exotic: „v-aş ruga să-mi indicaţi numele acelor poezii pe care le-aţi reţine în cea mai severă *self-antologie* a dv." Frazele rămîn distante; între identificarea superficială a termenilor alcătuitori şi *simţirea* sensurilor de adîncime (chiar cînd se poate face traducerea lor...; dar cine n-o poate face?) se deschide o prăpastie de netrecut: „Aceeaşi *raţiocinare* împinsă uneori pînă la *cazuistică* sau *arguţie...*", „Renunţarea la *plasma viscerată* a materiei pentru *limfa de eter* a spiritului este deja un *hybris* care se vrea răsplătit".

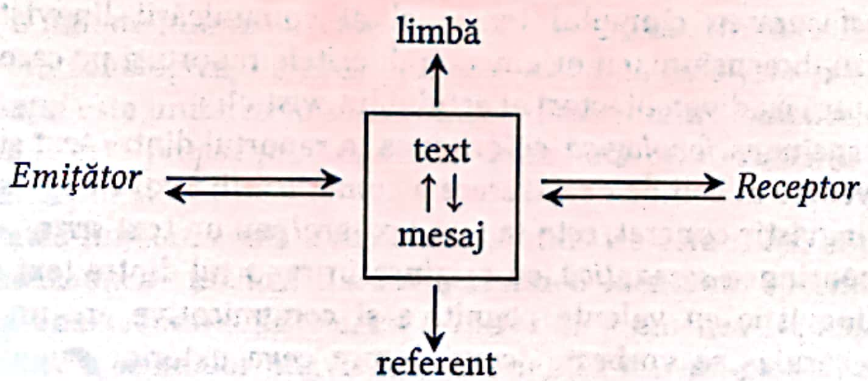
Relaţia dintre limbă şi stil este şi trebuie să rămînă organică şi echilibrată; limba oferă deschideri dezvoltării originalităţii stilistice reale şi creatoare; stilul poartă limba în permanenţă cu sine, respectînd-o şi revelîndu-i esenţa specifică.

Limba ne asigură comunicarea cu semenii. Stilul ni-i apropie sau ni-i îndepărtează.

Convorbiri literare, nr. 2, 1978, p. 13.

NIVELELE STILISTICE ALE LIMBII

Comunicarea lingvistică este un proces conştient de *emitere* şi *receptare* de *mesaje*, prin intermediul unui *text*, realizat într-o anumită *limbă* şi transmis *pe cale orală* sau *în scris*. În desfăşurarea acestui proces se intersectează două axe, una *subiectivă* (a subiecţilor actului lingvistic: *emiţătorul* şi *receptorul*) şi alta *obiectivă* (a obiectului, *referentul* sau *contextul*[1] extralingvistic, şi a mijlocului prin care comunicarea se realizează: *limba*). La intersecţia celor două axe se dezvoltă *mesajul*[2] (reprezentînd volumul de informaţii comunicate lingvistic), aflat într-un raport variabil cu *textul*[3], structura lui verbală, însoţit în mod frecvent de elemente nelingvistice de comunicare. Se constituie astfel ceea ce s-ar putea numi *cîmpul deictic* (al comunicării lingvistice) şi care ar putea avea următoarea reprezentare grafică:

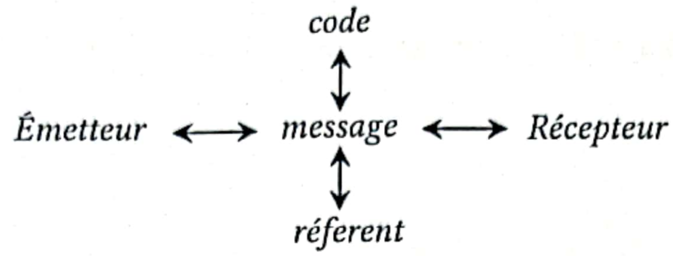


Structurarea cîmpului semantic pleacă de la schema lui G. Genot privind circuitul comunicării din studiul *Tactique du sens* (1973: 195):

[1] În terminologia lui Roman Jakobson (*cf.* 1964).

[2] Prin *mesaj* Jakobson înţelege deopotrivă expresia şi sensul (textului); în prezentul studiu, prin *mesaj* se înţelege numai *planul semantic* (al textului).

[3] În afara situaţiilor în care se întrebuinţează alături de *mesaj*, termenul *text* este folosit în înţeles bilateral: planul expresiei (textului) şi planul semantic (al textului).



Emiţătorul, conştient sau subconştient, spontan sau în mod deliberat, *subiectivează* mesajul, fie doar din punctul de vedere al individualităţii sale (sau al grupului socio-lingvistic de care aparţine), fie din punctul de vedere al destinatarului. Intră în procesul de subiectivare atît referentul, interpretat de el lingvistic, cît şi limba, obiectivă în sine, dar subiectivată prin cunoaştere şi întrebuinţare. În alt mod, dar nu esenţial deosebit, subiectivează deopotrivă realitatea extralingvistică despre care primeşte informaţii şi limba receptorului mesajului. Opus acestei tendinţe de subiectivare, referentul se impune emiţătorului şi receptorului prin datele sale obiective, condiţionînd prin aceasta organizarea textului, iar limba opune rezistenţă introducînd limite, variabile dar permanente, procesului de subiectivare.

Dimensiunea stilistică a textului lingvistic

În desfăşurarea cîmpului tensional al comunicării lingvistice, textul prezintă patru dimensiuni, cu originea în diferitele raporturi pe care le conţine sau în care intră cu diverşi factori ai actului lingvistic[1]:

– dimensiunea *fonologică*, cu originea în raportul dintre text şi limbă, din punctul de vedere al căii de desfăşurare a comunicării; textul lingvistic, produs al unui act lingvistic concret, este sau un text *oral* sau un text *scris*;

– dimensiunea *semantică*, cu originea în raportul dintre text şi referent; orice text lingvistic cu valenţe cognitive şi comunicative are un sens, prin intermediul căruia „se vorbeşte" ceva despre ceva exterior sau despre ceva „construit" prin textul însuşi;

– dimensiunea *sintactică*, cu originea în raportul dintre semnele (enunţurile) lingvistice din structura textului: orice text lingvistic este un ansamblu organizat de semne (şi enunţuri) intrînd în diferite relaţii sintactice; nimeni nu comunică „lexical" decît în situaţii de excepţie, într-o limbă cunoscută cu totul aproximativ sau, de fapt, necunoscută: „Student, a pregăti, examen";

– dimensiunea *stilistică*, cea mai complexă, cu originea, pe de o parte, în raportul dintre text şi protagoniştii actului lingvistic, pe de alta, în raportul dintre celelalte dimensiuni ale textului; orice text lingvistic poartă amprenta

[1] În interpretarea lui Ch. Morris (1946), semnul lingvistic poate fi privit din trei perspective: *semantică* (a raportului în care intră cu *referentul*), *sintactică* (a raportului cu alte *semne*) şi *pragmatică* (a raportului cu *protagoniştii*).

individualităţii celui care îl elaborează şi a cadrului situaţional în care se desfăşoară comunicarea.

Dimensiunea stilistică 1) depinde de *poziţia textului* la intersecţia celor două axe ale cîmpului deictic, 2) se dezvoltă în interiorul raportului *text* ⇆ *mesaj* şi 3) se relevă prin raportul *text – limbă*.

1) *Poziţia textului* la intersecţia axei subiective (*emiţător – receptor*) cu axa obiectivă (*referent – cod*) este determinată de specificul participării factorilor implicaţi în actul lingvistic la cîmpul tensional dezvoltat de cele două axe: gradul şi modul specific de participare a funcţiilor particulare[1] la dezvoltarea funcţiei globale a limbii, de comunicare şi cunoaştere: ierarhia şi împletirea lor diferită[2] sînt rezultatul acţiunii unei funcţii supraordonate, *funcţia stilistică*[3].

Orientînd desfăşurarea şi împletirea, variabilă, a funcţiilor particulare ale limbii în actul lingvistic, funcţia stilistică determină, de fapt, *marcarea stilistică a textului* în organizarea acestuia pentru constituirea şi comunicarea unui mesaj.

Generarea de mărci stilistice în procesul de dezvoltare şi exprimare printr-o *structură verbală* a mesajului înseamnă tocmai dezvoltarea *dimensiunii stilistice a textului*, de aceeaşi natură ca şi funcţia stilistică, adică *supraordonată* celorlalte trei dimensiuni.

Fiecare dimensiune a textului îşi fixează identitatea într-o unitate fundamentală şi o unitate minimală, care pot coincide sau nu. Unitatea fundamentală a dimensiunii fonologice, de exemplu, este *fonemul*, care este şi unitate minimală[4]. *Enunţul* este unitatea fundamentală a dimensiunii sintactice, a cărei unitate minimală este *propoziţia*, definită şi delimitată prin existenţa unui singur nucleu predicaţional.

Unitatea fundamentală a dimensiunii stilistice este *stilul*; organizîndu-se în stil, dimensiunea stilistică fixează textului o identitate specifică. Unitatea minimală a dimensiunii stilistice, cu caracter de asemenea supraordonat, este *marca stilistică* a semnelor lingvistice, cu originea într-un *procedeu stilistic* sau în afara acestei relaţii.

---

[1] Descrise de R. Jakobson (1964) prin raportare la cei şase factori implicaţi în comunicarea lingvistică.

[2] „Diversitatea mesajelor – afirmă Roman Jakobson – constă nu în monopolul uneia sau alteia dintre funcţii, ci în diferenţa de ierarhie dintre acestea. Structura verbală a unui mesaj nu depinde înainte de toate de funcţia predominantă" (1964: 88).

[3] Aceeaşi natură, supraordonată, are *funcţia stilistică* din concepţia lui M. Riffattere, care, însă, numeşte astfel funcţia poetică din interpretarea lui R. Jakobson (1964: 77).

[4] R. Jakobson, E. Benveniste şi alţi lingvişti (*cf.* şi Anghelescu *et al.*, 1971: 198) consideră unităţi minimale trăsăturile distinctive (labialitatea, sonoritatea etc.).

Indirect, stilul este rezultatul interacţiunii factorilor care delimitează cele două axe ale cîmpului semiotic în legătură cu scopul comunicării şi cu natura mesajului[1].

Direct, în organizarea textului a cărui *constantă* este un anumit conţinut informaţional obiectiv, stilul este *o variabilă*[2] în funcţie de raportul social-individual în actualizarea limbii în vorbire.

2) *Stilul* se manifestă în planul expresiei, dar se dezvoltă ca identitate specifică în interiorul raportului dintre planul expresiei şi planul semantic al unui text, adică în interiorul raportului *text* ⇆ *mesaj.*

Prin dezvoltarea dimensiunii stilistice, un text se diferenţiază de alte texte posibile, care ar fi avut ca substrat al planului lor semantic aceeaşi realitate extralingvistică. Între *mesaj* (conţinut informaţional) şi *text* (structura lui verbală) se instituie, în consecinţă, atît la emitere, cît şi la receptare, o permanentă stare tensională, în care îşi are originea *specificitatea stilistică a textului.*

3) *Textul,* ansamblu finit, autonom, de enunţuri, îşi dezvoltă la emitere, şi îşi relevă, la receptare, identitatea stilistică în interiorul raportului *text – limbă naţională.*

Limba naţională se caracterizează prin trei moduri de a fi, *sistem, normă, vorbire*[3]. Orice text lingvistic se produce *în vorbire* şi intră în diferite raporturi cu *norma* şi *sistemul.* Emiţătorul se înscrie, prin textul său, pe o anumită poziţie în confruntarea, permanentă, dintre tradiţia lingvistică şi inovaţie. Identitatea stilistică a textului depinde, pe de o parte, de poziţia pe care se situează emiţătorul între „ansamblul de libertăţi"[4] oferite de *sistemul* limbii şi „ansamblul de constrîngeri" impuse de *normă,* iar, pe de altă parte, de poziţia sa în interiorul raportului tensionat dintre libertăţile lingvistice ale emiţătorului şi constrîngerile pe care i le impune mesajul. Poziţia emiţătorului, prins între cele două serii de libertăţi şi constrîngeri, se concretizează în modul în care el realizează selecţia şi combinarea semnelor lingvistice în elaborarea textului.

În desfăşurarea celor două operaţii ale actului lingvistic, prin acţiunea funcţiei stilistice asupra celorlalte funcţii particulare ale limbii, mecanismul de constituire şi manifestare a stilului este guvernat de două principii de gradul I, *alegerea* şi *devierea*[5], şi un principiu de gradul II, *specializarea.*

---

[1] *Cf.* şi I. Coteanu, care diferenţiază mesajele populare după criteriul funcţiei lor social-culturale (1973: 100), şi Paula Diaconescu (1975: 3), unde se vorbeşte de diversificarea limbii „în raport cu scopurile comunicării".

[2] Cu o înţelegere relativ deosebită, stilul este privit ca *o variabilă* de R. Fowler (1966), *apud* I. Coteanu (1973: 16, nota 6).

[3] *Cf.* E. Coşeriu (1952).

[4] *Ibidem.*

[5] Vezi şi I. Coteanu (1973: 26 şi urm.).

Principiul alegerii intervine mai ales în desfăşurarea primei operaţii a actului lingvistic, *selecţia*, dar stă în legătură şi cu *combinarea*. Cum dimensiunea stilistică coexistă cu celelalte dimensiuni ale oricărui text elaborat într-o limbă naturală, alegerea semnelor lingvistice din planul paradigmatic al limbii este concomitent *selecţie lingvistică* (orientată de raportul *semn – referent* sau *semn – semn*) şi *opţiune stilistică* (orientată de raportul *semn – protagonişti*).

În operarea selecţiei, emiţătorul se află orientat concomitent spre *referent, codul lingvistic* şi *destinatar*, ceea ce determină de la început situarea textului în cîmpul tensionat descris de intersectarea celor două axe.

Alegerea *lingvistică* înseamnă luarea în atenţie a unei întregi serii de semne (de exemplu, sinonimele *a pleca, a se duce, a-şi lua tălpăşiţa, a o întinde, a o şterge, a şterge putina* etc.). Alegerea *stilistică* înseamnă opţiunea pentru un singur termen din serie, opţiune orientată de funcţia stilistică şi condiţionată de capacitatea semnului de a exprima concomitent informaţii despre context, despre individualitatea subiectului vorbitor, despre atitudinea sa faţă de context şi faţă de destinatar, de capacitatea semnului de a se înscrie şi de a înscrie textul într-o anumită situaţie de comunicare.

Principiul *devierii* se impune atenţiei în *combinarea* semnelor lingvistice în plan sintagmatic, dar acţiunea sa poate interveni şi în desfăşurarea selecţiei semnelor lingvistice din planul paradigmatic al limbii. În funcţie de aceasta, devierea este *implicită* sau *explicită*. Devierea *implicită* îşi are originea în acţiunea principiului *alegerii*: subiectul vorbitor optează din diferite motive, conştient sau subconştient, pentru anumite semne şi relaţii lingvistice, fără a se preocupa de consecinţele opţiunii sale asupra structurării textului. Devierea *explicită* acţionează asupra selecţiei semnelor lingvistice sau asupra combinării lor, orientînd sau subordonîndu-şi principiul alegerii; subiectul vorbitor optează pentru anumite semne lingvistice şi pentru o anumită combinare a lor numai întrucît prin aceasta se obţine îndepărtarea textului de modele anterioare.

În dinamica raportului *emiţător – text* ⇆ *mesaj – destinatar*, esenţial în dezvoltarea dimensiunii stilistice a textului, devierea implicită situează în prim plan raportul *emiţător – text* ⇆ *mesaj*, iar devierea explicită, raportul *text* ⇆ *mesaj – receptor*.

Devierea, mai ales cea implicită, poate fi şi rezultatul presiunii exercitate asupra emiţătorului de dinamica interioară a constituirii mesajului în operarea selecţiei şi apoi în combinarea în enunţ a semnelor. Se produce atunci o absolutizare a raportului intern *text* ⇆ *mesaj*.

Devierea se poate produce în planul expresiei (formele *renumeraţie vs remuneraţie, arfivă vs arhivă, cioclopedică vs enciclopedică* etc., din creaţia lui Caragiale), în plan semantic (*momentan*, cu sensul de ‘instantaneu’, *politică*, cu sensul de ‘politeţe’, tot din Caragiale), sau poate privi raportul dintre planul expresiei şi planul semantic (termeni şi structuri metaforice: *noapte* semnifică la Eminescu, între altele, ‘neant’: „Putut-au oare atîta dor/ În *noapte* să se

stîngă", 'pasiune dureroasă, sfîşietoare': „Te iubesc! – era să strige demonul în a lui *noapte*"; termeni caracterizaţi prin anularea unor coordonate semantice: verbul *a debuta*, de exemplu, este întrebuinţat tot mai frecvent în ultima vreme, mai ales în publicistică, pentru sinonimul, parţial, *a începe*; este anulată, în felul acesta, în planul lor semantic, limitarea la domeniul activităţii creatoare, în special artistice).

În funcţie de poziţia pe care se situează în desfăşurarea raportului cu *codul*, considerat în cele trei moduri de a fi, textul poate prezenta trei grade de deviere:

1) de la *norma generală*, existentă ca model unic sau ca tradiţie în conştiinţa emiţătorului şi a receptorului,

2) de la *norma socio-culturală*, model de actualizare a limbii-sistem, specializată în funcţie de un anumit domeniu al vieţii socio-culturale,

3) de la *norma individuală*, modelul propriu emiţătorului de actualizare a limbii în funcţie de diferite constante ale personalităţii sale intelectuale, culturale, socio-profesionale, psihice etc.

Devierilor de la *normă* (în cele trei ipostaze) li se adaugă devierea de la sistem. Acest din urmă tip de deviere poate fi de suprafaţă, cînd în structura enunţului sintactic se dezvoltă un raport de complementaritate între sistemul limbii naţionale şi alte sisteme semiotice, lingvistice sau nelingvistice (ca în cazul textelor ştiinţifice) sau de adîncime, cînd devierea, absolută, devine *opoziţie* (ca în cazul textului poetic), afectînd radical însuşi mecanismul intern de funcţionare a semnului lingvistic, care primeşte o nouă calitate, de semn poetic.

Funcţionînd ca principiu de gradul II, *specializarea* orientează alegerea şi combinarea semnelor lingvistice în funcţie de *situaţia de comunicare*. Istoria limbii fiind, de fapt, istoria întrebuinţării limbii în situaţii diverse de comunicare, semnele lingvistice şi-au diferenţiat disponibilităţile combinatorii, conţinutul lor semantic, au dezvoltat între ele diferite relaţii în plan paradigmatic etc., în funcţie de situaţia de comunicare, a cărei specificitate este determinată social, cultural, psihologic etc. Termenul *cord*, de exemplu, a intrat în limbă ca sinonim al substantivului *inimă*. Spre deosebire de termenul *inimă*, prezent în întrebuinţarea curentă, neologismul *cord* s-a constituit într-un termen tehnic, în întrebuinţarea specializată a limbii mai ales în domeniul activităţii medicale. În sfera semantică a verbului *a prescrie* coexistă un sens, 'a recomanda', propriu întrebuinţării termenului în domeniul activităţii medicale: „I-a prescris un antibiotic mai slab", cu un alt sens, 'a anula', propriu întrebuinţării limbii în domeniul activităţii juridico-administrative: „I-au prescris amenda".

Specializările privesc şi semnificantul; acelaşi (sau aproximativ acelaşi) sens se comunică prin termeni simpli în întrebuinţarea curentă a limbii: *a pedepsi, a asculta, a elibera*, prin grupuri perifrastice, specifice întrebuinţării limbii în sfera activităţilor juridice: *a se aplica pedeapsa, a se face ascultarea (inculpatului, martorilor), a proceda la ascultarea (martorilor), a pune în libertate.*

Marcarea stilistică a textului

Acţionînd mai ales interdependent, *alegerea, devierea* şi *specializarea* determină în mod concret marcarea stilistică a unui enunţ sintactic, prin dezvoltarea unui context stilistic, în interiorul raportului *denotaţie – conotaţie (conotaţii).* Sub aspectul structurii, *contextul stilistic* al unui semn lingvistic nu diferă de *contextul* lui *lingvistic,* dar se deosebeşte de el funcţional. În interiorul *contextului lingvistic,* determinat de raportul *referent – cod,* semnul lingvistic îşi fixează denotaţia („Cutremurul *a mişcat* casa din loc" *vs* „Cutremurul l-*a mişcat* profund pe Mihai"). *Contextul stilistic,* determinat de raportul *protagonişti – cod,* dezvoltă *conotaţiile* semnului lingvistic; întrebuinţînd termenul *scriptură* cu sensul de 'scriere literară': „Cînd privesc zilele de aur a *scripturelor* române,/ Mă cufund ca într-o mare de visări dulci şi senine", Eminescu situează opera înaintaşilor săi în sfera sacrului; aşadar, în planul semantic al termenului *scriptură* coexistă sensul denotativ 'scriere' cu conotaţia 'sacralitate'. În acelaşi timp, în raport cu *scriere,* termen neutru sub aspectul întrebuinţării limbii în funcţie de situaţia de comunicare, *scriptură* se caracterizează prin 'solemnitate'.

În marcarea stilistică a textului, *alegerea* condiţionează constituirea trăsăturilor stilistice *pertinente, intrinseci* ('sacralitate' pentru *scripture*), *devierea* determină şi descrie trăsăturile stilistice *distincte, extrinseci* ('solemnitate').

În strînsă legătură cu *specializarea* în funcţie de situaţia de comunicare, alegerea presupune şi relevă existenţa unui registru stilistic al limbii, fixînd *poziţia* textului în acest registru. Devierea presupune şi relevă o dinamică internă în registrul stilistic al limbii, fixînd *sensul* opoziţiei în care textul dat intră cu alte texte, posibile sau realizate, sau cu „textul infinit al limbii".

Prin raportul care se instituie între denotaţia şi conotaţiile semnelor lingvistice, interdependenţa *alegere – deviere – specializare* dezvoltă identitatea stilistică specifică textului. Relevîndu-se în şi prin context, marcarea stilistică a semnelor lingvistice, la emitere, face însuşi contextul relevant, la receptare.

Imanentă oricărui enunţ lingvistic, *dimensiunea stilistică* se întemeiază pe preexistenţa unor *procedee stilistice,* care s-au constitui treptat, în procesul întrebuinţării limbii în diferite situaţii de comunicare, dezvoltînd un sistem, deschis, prin care semnele lingvistice pot primi, în actualizarea lor în vorbire, anumite *mărci specifice.*

Procedeele stilistice, aceleaşi în esenţa lor abstractă (*repetiţia, elipsa, paralelismul, antiteza* etc.), sînt actualizate şi determină actualizarea diferită a semnelor lingvistice, descriind prin aceasta contexte stilistice diferite.

Între context şi procedee stilistice se desfăşoară un raport de interdependenţă, în care îşi are originea variabilitatea trăsăturilor şi valorilor stilistice generate prin marcarea stilistică a enunţului sintactic, în procesul de actualizare concomitentă a sistemului limbii şi a sistemului de procedee stilistice. „Singură această variabilitate (a contextului stilistic, D.I.) – afirmă M. Riffaterre –

poate explica de ce o unitate lingvistică primeşte, îşi modifică sau pierde efectul său stilistic în funcţie de poziţia sa..." (1971: 64).

Actualizate prin dezvoltarea unor procedee stilistice, semnele lingvistice primesc în text *mărci stilistice explicite.* În acelaşi timp însă, întrebuinţate în mod consecvent pentru a exprima, concomitent cu un anumit conţinut semantic, şi atitudinea subiectului vorbitor (*ironie, sarcasm, compasiune* etc.), diferite semne lingvistice poartă în ele înseşi, ca *mărci implicite,* anumite valori stilistice, care se actualizează odată cu semnele lingvistice înseşi: *a se fandosi, fandoseală, găligan, înzorzonat, loază, metresă, mişmaş, mîrţoagă* etc. Unii termeni lexicali sînt purtători de mărci stilistice implicite numai prin sensurile lor figurate: *încuiat, iezuit* ('ipocrit'), *necioplit, otreapă* etc. Cei mai mulţi din aceşti termeni sînt marcaţi stilistic şi din perspectiva situaţiei de comunicare în care este întrebuinţată limba (în conversaţia familiară).

Amîndouă categoriile de mărci stilistice, implicite sau explicite, se pot înscrie în continuitate în context, dezvoltînd unitatea şi, prin aceasta, identitatea stilistică a textului (sau a autorului textului) sau pot intra în opoziţie cu contextul, dezvoltînd sau o identitate stilistică particulară, care îşi reface pe un alt plan unitatea şi coerenţa, sau diferite identităţi stilistice, complementare în structura textului.

Sistemul stilistic al limbii

Natura şi specificul constituirii procedeelor şi mărcilor stilistice, instituirea unui raport variabil, între procedee, mărci şi text, descriu un sistem stilistic al limbii deschis, cu originea în întrebuinţarea permanentă a limbii în cadrul şi în funcţie de o anumită situaţie de comunicare. În fiecare nou text, dimensiunea stilistică reprezintă proiecţia şi recrearea în plan sintagmatic a acestui sistem, situînd textul pe care îl marchează şi stilul pe care îl generează pe unul din nivelele acestuia de organizare.

Specificul fiecărui nivel de organizare internă a sistemului stilistic al limbii îşi are originea în unul din raporturile cîmpului semiotic şi este descris de raportul dintre procedee, mărci şi context. Raportul care determină constituirea specificului generic al unui nivel stilistic se poate impune asupra celorlalte raporturi în fixarea poziţiei textului la intersecţia celor două axe: *emiţător – text – destinatar* şi *limbă – text – referent,* dar fără a le exclude, ci asumîndu-şi-le. În felul acesta, celelalte raporturi introduc noi stratificări ale nivelului stilistic al limbii, reflectate apoi în structura şi identitatea stilistică a textului:

1. Raportul *text – limbă* determină dezvoltarea *nivelului stilistic general al limbii naţionale.*
2. Raportul *text – referent* îşi are originea în *nivelul stilurilor colective.*
3. Raportul *text – emiţător* determină dezvoltarea *nivelului stilurilor individuale.*
4. Raportul *text – mesaj* determină constituirea *nivelului stilurilor interne.*

Factorii implicaţi în desfăşurarea cîmpului semiotic intră concomitent în mai multe raporturi (*text – limbă, text – referent, text – emiţător, text – mesaj, emiţător – limbă, emiţător – destinatar, emiţător – referent* etc.), ceea ce face ca perspectivele în care se înscrie şi care generează dimensiunea stilistică a textului să se intersecteze şi, în consecinţă, nivelele stilistice să se interpătrundă atît în interiorul sistemului stilistic al limbii, cît şi în structura stilistică a textului. Ierarhia perspectivelor în structura stilistică a textului îşi are originea în ponderea şi ierarhia funcţiilor particulare ale limbii în realizarea conţinutului funcţiei globale, de cunoaştere şi comunicare.

Cînd funcţia poetică îşi subordonează în mod absolut celelalte funcţii, *comunicarea lingvistică se transformă în comunicare poetică.* Dimensiunea semantică a textului nu-şi mai află originea în raportul cu referentul, ci în dimensiunea sintactică: raportul *text – mesaj* devine autonom, determinînd dezvoltarea unui „referent" intern, de gradul II. Sistemul limbii generează astfel o variantă autonomă, *limbajul poetic,* un nou sistem semiotic în care semnele lingvistice s-au convertit în semne *poetice,* semne de gradul II şi care coexistă cu un sistem stilistic propriu.

1. *Nivelul stilistic general al limbii naţionale*

Este nivelul cel mai puternic determinat de specificul limbii naţionale, ceea ce a şi făcut posibilă interpretarea limbilor ca stiluri[1]. Sistemul stilistic nu se confundă, însă, cu specificul limbii; există un specific strict lingvistic al limbii-sistem şi există un specific al sistemului stilistic al limbii, dezvoltat la nivelul său cel mai general, dar răsfrînt şi asupra celorlalte nivele.

Morfologia verbului românesc, de exemplu, se caracterizează prin realizarea desinenţială a opoziţiilor de persoană, ceea ce face inutilă prezenţa pronumelor personale, care sînt, însă, obligatorii în limba franceză, unde au devenit cvasimorfeme. În legătură cu această deosebire de specific lingvistic se dezvoltă deosebirile de specific stilistic. Exprimarea pronumelui personal-subiect, în limba română, eventual concomitent cu accentuarea lui sintactică, are un corespondent aproximativ, sub aspectul marcării stilistice a textului, în întrebuinţarea formelor speciale accentuate în franceză, eventual în sintagme-galicism: „C'est moi qui...".

Raportul *text – limbă,* care determină dezvoltarea nivelului stilistic al limbii naţionale şi care generează în actul lingvistic concret dimensiunea stilistică a textului, este descris, în esenţă, de *calea* prin care se realizează comunicarea, *orală* sau a *scrisului.*

Prin însăşi natura vocal-articulată a limbii, comunicarea lingvistică este un dialog realizat pe cale orală, modalitate unică timp de mai multe secole şi

[1] Vezi K. Vossler (1972: 5-25), tradus din vol. *Geist und Kultur in der Sprache,* 1960, p. 100-121.

rămasă modalitate principală după apariţia scrisului. În consecinţă, limba naţională există, în primul rînd, sub aspect diacronic, ca *limbaj popular*. În spaţiul limbajului popular – mijloc de comunicare cotidiană şi expresie a literaturii populare – s-a constituit în timp un ansamblu de procedee şi mărci stilistice unic, dar deschis, pe care se întemeiază nivelul stilistic cel mai general al limbii naţionale, în mod esenţial marcat de specificul comunicării orale.

Chiar dacă, în esenţa lor, o parte însemnată din procedee şi mărci se regăsesc şi în structura stilistică a limbajului popular al altor limbi, modalităţile concrete de realizare sînt specific naţionale. Aşa, de exemplu, la nivel lexical, limbajul popular se caracterizează printr-un fond bogat de locuţiuni, mai expresive prin caracterul lor aproape întotdeauna metaforic, cu mărci stilistice implicite şi reflectînd istoria, gîndirea şi simţirea poporului care vorbeşte o anumită limbă. În funcţie de aceasta, locuţiunile marchează în mod diferit textul lingvistic realizat în diferite limbi.

Odată cu apariţia scrisului începe procesul de constituire a *limbii de cultură*, producîndu-se prima mare diferenţiere în interiorul limbii naţionale. Limba literară înscrie textul lingvistic în limitele normei generale (cu care nu se confundă, însă), impunîndu-se, implicit sau explicit, ca *o modalitate orientată* de întrebuinţare a *limbii-sistem* în *vorbire*, pe baza unor principii de funcţionare cu originea în factori sociali, de cultură, de estetică a limbii etc. Modalitatea de constituire şi dezvoltare a limbii literare îi determină specificul (în raport cu alte limbi) şi influenţează asupra specificului nivelului stilistic general al limbii naţionale.

La nivelul stilistic al limbii naţionale se disting, aşadar, înainte de toate, două variante *lingvistico-stilistice*: *limbajul popular*, instrument principal al culturii populare, în legătură cu care dezvoltă un subsistem stilistic specific, şi *limba literară*, instrument principal al culturii erudite, care dezvoltă un subsistem stilistic propriu, şi o variantă *poetico-stilistică: limbajul poetic*, instrument principal al poeziei, artă cu o identitate specifică între celelalte arte, condiţionată fundamental, mai ales în epoca modernă, de sistemul de semne poetice, cu originea în limba naţională, dar care funcţionează după legi specifice:

LIMBA NAŢIONALĂ

↙ ↓ ↘

Limbajul popular *Limba literară* *Limbajul poetic*

Opuse sub acest aspect funcţional şi prin specificul mecanismului de desfăşurare a procesului semiotic, *limbajul poetic* (expresie a *sistemului poetic* de cunoaştere şi comunicare) şi *limbajul popular* (expresie a *sistemului lingvistic* de cunoaştere şi comunicare) prezintă, din punctul de vedere al raportului cu limba naţională, o trăsătură comună: se înscriu în mod absolut în „ansamblul

de libertăţi" deschise de sistemul limbii, în timp ce limba literară se subordonează „ansamblului de constrîngeri" descrise de normă la un moment dat.

Între cele trei variante ale limbii naţionale se desfăşoară raporturi de interdependenţă care duc la dezvoltarea unor zone de interpătrundere şi la permanente mutaţii în profilul lor. Limbajul poetic se înscrie într-o zonă de interpătrundere atît cu limbajul popular, cît şi cu limba literară. Zona de interferenţă cu limba literară este reprezentată de stilul beletristic, din care s-a desprins mai ales începînd cu Eminescu şi pe care, în literatura ultimelor decenii, îl atrage tot mai mult spre specificul său.

Interferenţa celor două variante lingvistico-stilistice, *limbajul popular* şi *limba literară*, se dezvoltă şi se manifestă la cel de-al doilea nivel de organizare a sistemului stilistic al limbii naţionale, unde se accentuează totodată şi trăsăturile lor specifice.

Modalitatea principală de actualizare a limbajului popular este calea orală, iar a limbii literare, calea scrisă, dar fiecare din cele două variante, limbajul popular mai puţin şi mai rar, limba literară în măsură însemnată şi permanentă, recurge şi la modalitatea celeilalte. Aceasta duce la dezvoltarea a două variante stilistice ale limbii naţionale de mai mare cuprindere: *limbajul oral* (cuprinzînd limbajul popular şi varianta orală a limbii literare) şi *limbajul scris* (cuprinzînd limba literară şi varianta scrisă a limbajului popular).

2. *Nivelul stilurilor colective*

Raportul *text* ⇆ *mesaj* – *referent* este în permanenţă variabil, dar în marginile descrise de anumite constante, întrucît situaţiile de comunicare, variabile la infinit în mod concret, sînt reductibile la un număr finit de situaţii-tip, în funcţie, în primul rînd, de natura referentului şi, în legătură cu aceasta, de specificul domeniului de cunoaştere umană implicit în comunicarea lingvistică.

Referentul poate rămîne acelaşi ca realitatea extralingvistică, dar este luat în atenţie de protagoniştii actului lingvistic din unghiuri diferite, ceea ce echivalează, în esenţă, cu modificarea identităţii sale sub aspectul cunoaşterii şi, în consecinţă, al interpretării lingvistice. În felul acesta, unghiul de vedere din care este interpretat lingvistic referentul este indisolubil legat, pînă la confundare, cu natura mesajului.

Interpretarea şi comunicarea lingvistică se pot înscrie în sfera cunoaşterii empirice, cotidiene, sau în sfera cunoaşterii specifice, specializate (ştiinţifică, artistică etc.), delimitată de diferite sectoare ale vieţii social-culturale şi profesionale. Comunitatea de cultură şi de profesie a grupului la care aparţin protagoniştii actului lingvistic şi, în legătură cu aceasta, dominanta funcţională a mesajului, determină actualizarea în mod specific constantă a limbii naţionale. „Ansamblul de libertăţi" deschise de sistemul limbii este confruntat cu „ansamblul de constrîngeri" impuse de specificul domeniului de cunoaştere umană care guvernează situaţia de comunicare. În această dinamică îşi au ori-

ginea *stilurile colective* ale limbii, numite şi *stiluri* sau *variante funcţionale* sau, mai puţin potrivit, *limbaje.*

Stilurile colective, de natură virtuală în organizarea sistemului stilistic al limbii, au ca definitorie alegerea semnelor sau/şi a devierii structurii textului lingvistic de la sistemul limbii şi/sau de la norma generală a limbii, constituindu-se în modele întemeiate pe *o constantă a opţiunilor lingvistice şi stilistice şi a raportului dintre procedee şi context.*

Nivelul stilurilor colective se include în ambele variante lingvistico-stilistice de la nivelul stilistic general al limbii naţionale, dar are dezvoltări diferite.

Profilul stilistic al stilurilor colective, condiţionat în primul rînd de ponderea şi ierarhizarea celorlalte raporturi (*text – protagonişti, text – limbă* etc.) din desfăşurarea cîmpului tensionat al actului de comunicare, este determinat de:

1) ponderea şi ierarhia funcţiilor particulare în realizarea funcţiei globale, de comunicare şi cunoaştere, a limbii,

2) dinamica internă a semnului lingvistic,

3) specificul organizării şi funcţionării semnelor lingvistice în interiorul raportului *text* ⇆ *mesaj* şi se manifestă prin a) raportul cu sistemul limbii, b) raportul cu limba literară, c) raportul stil colectiv – stil individual, d) specificul organizării semnelor lingvistice în dezvoltarea nivelelor limbii.

În funcţie de aceşti factori, în interiorul *limbajului oral* se constituie două stiluri: *stilul conversaţiei* (cu trei variante, în funcţie de raportul dintre limba literară şi limbajul popular: stilul conversaţiei *curente, neutru,* stilul conversaţiei *oficiale, solemn,* stilul conversaţiei *familiare, familiar,* şi stilul *beletristic,* dezvoltat în sfera limbajului popular). În interiorul *limbajului scris* se dezvoltă două categorii de stiluri: stilul *epistolar* (cu variantele: stilul epistolar *familiar* şi stilul epistolar *oficial*) şi stilurile *funcţionale* (*ştiinţific, beletristic, publicistic, juridico-administrativ*).

3. Nivelul stilurilor individuale

Dominarea cîmpului semiotic de către raportul *emiţător – text* ⇆ *mesaj* pe fondul unei predominări a axei subiective (emiţător – destinatar) înseamnă constituirea individualităţii subiectului vorbitor (culturală, intelectuală, temperamentală, afectivă etc.) în factor cu rol preponderent în organizarea textului, peste condiţionările impuse de specificul socio-cultural al grupului din care face parte şi peste constrîngerile derivînd din componenta obiectivă a mesajului. Prin acest rol activ pe care îl are subiectul vorbitor în fructificarea „personalizată" a „ansamblului de libertăţi" caracteristic limbii naţionale, dimensiunea stilistică a textului îi fixează identitatea specifică în *stiluri individuale.*

Actualizări ale stilurilor colective, cu care se află într-o permanentă confruntare, stilurile individuale se caracterizează prin devierea textului lingvistic, direct, de la modelul lingvistic al grupului socio-cultural şi profesional din care vorbitorul face parte, şi indirect, de la norma generală a limbii sau numai prin specializarea alegerii procedeelor şi mărcilor stilistice. Stilurile individuale se

constituie în modele individuale de întrebuințare a limbii în vorbire, întemeiate pe *variabilitatea opțiunii și a raportului dintre procedee și context.*

Intensitatea opoziției *stil individual – stil colectiv* depinde de specificul stilului colectiv, pe care în bună măsură îl condiționează. Opoziția este maximă în interiorul stilului beletristic cult (caracterizat prin dominarea netă a stilului colectiv de către stilurile individuale, ceea ce duce la includerea nivelului stilului colectiv în nivelul stilurilor individuale) și minimă în stilul juridico-administrativ (caracterizat aproape prin abolirea distincției stil colectiv – stil individual). În alt mod este anulată distincția în interiorul stilului beletristic popular, caracterizat prin maximă omogeneitate. Stilul conversației și stilul epistolar, caracterizînd texte care transmit mesaje nespecializate, reprezintă de fapt situarea la nivelul stilurilor colective a identității variabile a stilurilor individuale.

Profilul specific al stilurilor individuale, condiționat de stilul colectiv în spațiul căruia se constituie și de principiul care guvernează – în confruntarea tradiție-inovație – actualizarea sau dezvoltarea procedeelor și mărcilor stilistice, se construiește în interiorul raportului, tensionat, dintre exigențele mesajului și individualitatea emițătorului și se manifestă în organizarea textului la toate nivelele limbii prin desfășurarea raportului *tranzitiv – reflexiv* (T. Vianu).

4. Nivelul stilurilor interne

Prin absolutizarea raportului *text* ⇆ *mesaj* în desfășurarea actului semiotic, dimensiunea stilistică a textului devine instrument și expresie a procesului complex de constituire și comunicare a unui mesaj artistic.

Nivelul stilurilor interne se dezvoltă în interiorul stilurilor individuale sau în confruntare cu ele, în spațiul stilului beletristic cult.

Peste un nucleu central, care poartă însemnele individualității stilistice a scriitorului, diferite creații din opera lui pot prezenta profiluri stilistice distincte, expresie a trecerii în prim plan a exigențelor construirii mesajului. Pe de altă parte, același text poate dezvolta, sub presiunea desfășurării mesajului, modalități distincte de fixare a dimensiunii stilistice într-o unitate de stil, cînd se dezvoltă ceea ce s-ar putea numi „stil în stil". Creațiile lui Ion Creangă, de exemplu, se situează numai la nivelul stilurilor individuale; ele poartă amprenta unicității stilistice Creangă. Opera lui Caragiale, în schimb, permite identificarea a trei variante stilistice Caragiale: stilul comediilor și al prozei scurte, stilul nuvelisticii și stilul dramei *Năpasta.* În textele lui Caragiale, apoi, se pot identifica un stil Cațavencu, un stil Tipătescu, un stil Pristanda etc.

În amîndouă situațiile, prin specializarea textului sau prin devierea lui de la stilul individual, iau naștere *stilurile interne,* ale operei scriitorului sau ale textului. Identitatea specifică a stilurilor interne, în procesul de actualizare a stilurilor individuale, prin confruntarea acestora cu diferite alte manifestări stilistice de la diferite nivele de organizare a sistemului stilistic al limbii naționale, este dată de *gradul maxim de variabilitate a raportului dintre procedee*

stilistice şi context, în legătură cu o stare tensională maximă în interiorul raportului *text* ⇆ *mesaj* şi, concomitent, în interiorul raportului *text – emiţător.*

Între categoriile de stiluri de la diferite nivele stilistice ale limbii se desfăşoară raporturi variabile de interferenţă şi confruntare. Stilurile interne se confruntă cu stilurile individuale şi se interferează cu stilurile colective şi cu structura stilistică a limbajului popular, stilurile individuale se confruntă cu stilurile colective ş.a.m.d. Reţeaua de raporturi dintre diferitele categorii de stiluri asigură dinamica internă, permanentă a sistemului stilistic al limbii naţionale în actualizarea acestuia în text lingvistic.

Limbă – stil – text

În desfăşurarea procesului de comunicare, semnul lingvistic este concomitent component al limbii, ca sistem deschis, şi al textului, ca structură închisă. *Textul* se produce într-o *situaţie de comunicare* dată şi reprezintă *un mesaj* anume, pe care îl construieşte, reliefează şi transmite.

Component al sistemului limbii, semnul lingvistic preexistă textului, dar nici valoarea şi uneori nici identitatea lui nu rămîn în mod absolut independente de text.

Acelaşi pentru toţi vorbitorii, sistemul limbii, cunoscut în mod diferit de aceştia (F. de Saussure), nu numai cantitativ dar şi calitativ, este actualizat prin reluarea şi dezvoltarea neîncetată şi mereu diferită a opoziţiilor interne, pe care se întemeiază identitatea componentelor sale, în texte finite. Istoria unei limbi este concomitent constituirea şi dezvoltarea sistemului acelei limbi şi desfăşurarea în vorbire a textului infinit al limbii, prin diversificarea, precizarea şi nuanţarea situaţiilor de comunicare, odată cu extinderea domeniilor cunoaşterii umane.

Într-un stadiu sincronic din diacronia limbii, pentru conştiinţa subiectului vorbitor, limba există ca un sistem de opoziţii funcţionale, dar nu în sine (astfel se relevă conştiinţei lingvistului), ci în strînsă legătură cu un sistem de situaţii de comunicare-tip, care condiţionează specificul actualizării sistemului lingvistic prin text. Cum fiecare situaţie de comunicare se aşează la baza dezvoltării dimensiunii stilistice a textului, fiecare nou text reprezintă *actualizarea limbii-sistem prin prisma unui stil.* Din acest punct de vedere, desfăşurarea tricotomică a limbii din interpretarea lui Eugeniu Coşeriu: *sistem – normă – vorbire* poate primi dezvoltarea *limbă – stil – text.* Orice text lingvistic, actualizînd sistemul limbii, aparţine sau dezvoltă, prin dimensiunea lui stilistică, un anumit stil (colectiv, individual, intern). Raportul *limbă – text,* bidirecţional, este în permanenţă mediat de *stil.*

Pentru subiectul vorbitor, semnul lingvistic aparţine concomitent sistemului limbii şi textului, dar pentru el, de fapt, există în primul rînd textul (realizat într-o limbă şi expresie concentrată a acelei limbi), pentru că doar prin text comunică. Numai o activitate metalingvistică, analitică poate duce la interpretarea statică a semnului lingvistic, considerat în interiorul sistemului limbii,

dar şi în această situaţie, numai întrucît se procedează la eliminarea amprentelor lăsate asupra semnului de întrebuinţările lui anterioare repetate, în funcţie de situaţia de comunicare. Într-un act lingvistic normal, curent, operaţia aceasta subiectul vorbitor nu o realizează; el nu realizează niciodată, în condiţii normale, texte exclusiv denotative[1]. Operaţia este realizată, conştient, de lingvist (care procedează la cel de-al doilea grad de abstractizare din interpretarea lui Coşeriu[2]), sau, subconştient, de vorbitorul unei limbi străine sau în dialogul cu un străin[3]. De fapt, în procesul de deprindere a unei limbi străine se ajunge relativ tîrziu la corelarea poziţiei semnului lingvistic în sistemul limbii cu condiţionările impuse de situaţia de comunicare de care este, în grade diferite, dar permanent marcat.

Semne lingvistice (şi relaţii între semne) care să nu poarte amprenta întrebuinţării lor într-o situaţie de comunicare-tip, în funcţie de un anumit domeniu al cunoaşterii umane există şi sînt chiar preponderente în sistemul limbii dar, în vorbire, texte fără o asemenea amprentă nu există. Din actualizarea sistemului limbii prin înscrierea textului pe un anumit nivel din organizarea sistemului său stilistic rezultă marcarea lui permanentă, în special din perspectiva acelui nivel, însă fără excluderea celorlalte nivele.

În desfăşurarea tricotomică *limbă – stil – text*, stilul nu lasă nici sistemul în mod absolut neinfluenţat. Cum dezvoltarea sistemului lingvistic îşi are originea în producerea de texte şi cum orice întrebuinţare a limbii a avut loc, în timp, în diferite situaţii de comunicare, reductibile la un număr finit de situaţii-tip, parte din componentele sistemului limbii şi din relaţiile paradigmatice în care se află înscrise poartă în ele înseşi marca specificităţii stilistice (mărcile *implicite*, care se constituie în *mărci de identificare*, la nivelul stilistic general, prin nivelul stilurilor colective). Dacă sînt întrebuinţate în texte produse în alte situaţii de comunicare, semnele lingvistice îşi păstrează mărcile stilistice, dar le dezvoltă ca *mărci explicite* (în contrast cu contextul), care se constituie în *mărci de caracterizare* (de tipul 'oralitate', 'livresc' etc.) la nivelul stilurilor individuale, prin nivelul stilurilor interne.

Raportul *limbă – stil – text* se desfăşoară, aşadar, în ambele sensuri: în diacronie, condiţionează istoria constituirii concomitente a sistemului limbii şi a sistemului ei stilistic, iar în sincronie condiţionează identitatea stilistică a unui text lingvistic şi recunoaşterea acesteia.

Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi (serie nouă), secţiunea III, e, Lingvistică, tomul XXXI, anul 1985, p. 21-30.

---

[1] *Cf.* şi argumentarea pertinentă a lui I. Coteanu (1973: 35-42).

[2] Coşeriu (1952: 81), în trad. italiană, *Sistema, norma e parole*, în vol. *Teoria del linguaggio e linguistica generale*, Bari, 1971, p. 19-104.

[3] Aşa concepe limba comună Ch. Bally (1909: 32).

VARIANTE STILISTICE ALE LIMBII LITERARE

În delimitarea obiectului de cercetare al ştiinţei limbii, Ferdinand de Saussure (*Cours de linguistique générale*, Paris, 1916) distinge între *langue* (*limbă*), aspectul social, abstract, al unui sistem lingvistic, şi *parole* (*vorbire*), aspectul individual, concret, al întrebuinţării limbii.

Mai tîrziu, Eugeniu Coşeriu (în *Sistema, norma y habla*, Montevideo, 1952), contestînd realitatea lingvistică a dicotomiei saussuriene, propune o perspectivă de interpretare tricotomică[1]:

– *sistem*, aspectul social supraindividual, cu gradul maxim de abstractizare, al unei limbi istoriceşte constituită;

– *normă*, aspectul social conştientizat, între abstract şi concret, al întrebuinţării sistemului lingvistic;

– *vorbire*, aspectul individual, concret, al întrebuinţării limbii.

Situată între *sistem* şi *vorbire*, *norma*, expresie conştientizată a abstractizării (primul grad de abstractizare, în interpretarea lui Coşeriu, al doilea reprezentîndu-l *sistemul*), introduce variate constrîngeri, modelatoare, în actualizarea sistemului limbii în procesul de comunicare: „Ceea ce se impune în realitate individului vorbitor, limitîndu-i libertatea expresivă şi restrîngîndu-i posibilităţile oferite de sistem, în cadrul fixat de realizările tradiţionale, este norma”[2].

În procesul de actualizare a *limbii-sistem* prin *normă*, subiectul vorbitor îi acceptă constrîngerile, subordonîndu-se unui model preexistent sau, dimpotrivă, i le refuză în mod conştient sau i le ignoră. În acest proces de actualizare a limbii, enunţul lingvistic, ezitînd între tradiţie şi inovaţie, primeşte o serie de note specifice care dezvoltă *dimensiunea lui stilistică*.

În interpretarea lui Ch. W. Morris (*Signs, Language and Behavior*, 1946), semnul lingvistic (şi, prin el, enunţul) se înscrie pe trei coordonate:

– *semiotică*, prin raportul în care intră cu referentul extralingvistic;

– *sintactică*, prin relaţiile pe care le dezvoltă cu alte semne lingvistice din enunţ;

---

[1] O interpretare tricotomică propune şi L. Hjelmslev, mai întîi într-un articol din 1937, publicat în *Mélanges linguistiques offerts à O. Halger Pedersen*, apoi într-o formă definitivă, în studiul *Langue et parole*, din *Essais linguistiques*, Paris, 1967, unde vorbeşte de *schemă*, *uzaj* şi *normă*. Considerînd *norma* o abstracţie fără existenţă în realitatea lingvistică, pentru lingvistul danez esenţială pentru semiologie rămîne dicotomia *schemă – uzaj*, corespunzătoare în bună măsură corelaţiei saussuriene.

[2] Cităm după ediţia italiană a studiului lui E. Coşeriu, publicat în volumul *Eugenio Coseriu, Teoria del linguaggio e linguistica generale*, Bari, Editori Laterza, 1972, p. 82.

– *pragmatică*, prin raportul în care se află cu protagoniştii actului lingvistic (emiţătorul şi receptorul).

Dimensiunea stilistică a enunţului lingvistic îşi are originea în această a treia coordonată, care orientează, de fapt, şi implicarea celorlalte două în structura, funcţionarea şi organizarea semnelor lingvistice. Ea rezultă din manifestarea în plan lingvistic a interacţiunii celor trei factori fundamentali ai procesului de comunicare: *referentul* – obiect al comunicării, *enunţătorul* şi *receptorul* – agenţi ai comunicării. Stilul este identitatea specifică, unitară şi coerentă pe care o fixează unui text dimensiunea stilistică prin dezvoltarea raportului de interdependenţă dintre *enunţ* şi *enunţare*.

Enunţul este concomitent:

– expresie lingvistică a interpretării unei realităţi extralingvistice;

– expresie lingvistică a atitudinii faţă de această realitate.

Prin coexistenţa acestor două coordonate, enunţul este, în acelaşi timp, *tranzitiv* şi *reflexiv* (Tudor Vianu). Stilul este, direct, în plan lingvistic, o variabilă în funcţie de raportul *tranzitiv* – *reflexiv* în organizarea semnelor lingvistice şi indirect, în plan extralingvistic, o rezultantă a interacţiunii *emiţător* – *receptor* – *referent*.

Specificul interacţiunii celor trei factori este determinat de modalitatea de convergenţă a funcţiilor particulare ale limbii în desfăşurarea funcţiei globale, integratoare, de comunicare.

Pornind de la interpretări anterioare (mai ales de la K. Bühler), Roman Jakobson (*Closing Statements: Linguistics and Poetics*, în *Style in Language*, New York, 1963, tradus în lb. franceză: *Linguistique et poétique*, în *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, în română: *Lingvistică şi poetică*, în volumul *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964) corelează funcţiile limbii cu factorii implicaţi în procesul de comunicare lingvistică. În felul acesta, celor şase factori: *emiţător, destinatar, mesaj, cod, canal, context* le corespund şase funcţii:

1. funcţia *referenţială* – orientează organizarea enunţului lingvistic în legătură cu *contextul* extralingvistic (referentul) despre care subiectul vorbitor vrea să comunice;

2. funcţia *expresivă (emotivă)* – orientează organizarea enunţului lingvistic în legătură cu atitudinea, afectivă sau volitivă, a subiectului vorbitor faţă de conţinutul comunicării sale;

3. funcţia *conativă* – determină introducerea în enunţ a unor elemente de structură impuse de implicarea unui interlocutor (destinatar, receptor) în desfăşurarea actului lingvistic;

4. funcţia *poetică* – orientează organizarea enunţului în legătură cu compatibilitatea reciprocă a semnelor lingvistice pe axa sintagmatică din punctul de vedere al unei estetici a limbii;

5. funcţia *fatică* – determină constituirea de enunţuri sau introducerea în structura enunţului a unor elemente lingvistice prin care subiectul vorbitor controlează menţinerea dialogului cu interlocutorul;

6. funcţia *metalingvistică* – determină introducerea în enunţ a unor elemente prin care se definesc elementele codului lingvistic.

În desfăşurarea funcţiei globale de comunicare a limbii într-un (printr-un) enunţ lingvistic nu intervin cu necesitate toate cele şase funcţii particulare.

Distribuirea, ponderea precum şi specificul împletirii lor sînt orientate de funcţia *stilistică* a limbii[1].

Orientînd implicarea, variabilă, a funcţiilor particulare ale limbii în desfăşurarea actului lingvistic, funcţia stilistică acţionează la modul concret asupra celor două operaţii principale: *selecţia* şi *combinarea*. În acest proces are loc marcarea stilistică a enunţului lingvistic, concomitent cu însăşi elaborarea lui.

Alegerea semnelor lingvistice din planul paradigmatic al limbii este în acelaşi timp o selecţie de natură lingvistică şi o opţiune stilistică, întrucît coordonata semantică (din interpretarea lui Morris) este interdependentă cu coordonata pragmatică. În mod concret, alegerea este determinată de:

– capacitatea semnului lingvistic de a exprima un anumit conţinut semantic;

– capacitatea semnului lingvistic de a exprima atitudinea emiţătorului faţă de planul referenţial către care trimite conţinutul său semantic, atitudinea emiţătorului faţă de destinatar, individualitatea emiţătorului, specificul mesajului lingvistic etc.

Combinarea semnelor lingvistice în plan sintagmatic este, de asemenea, în acelaşi timp lingvistică şi stilistică, întrucît coordonata sintactică (în aceeaşi interpretare a lui Ch. Morris) este interdependentă cu coordonata pragmatică şi cu cea semantică. Modalitatea de combinare este determinată de:

– compatibilitatea reciprocă, semantico-sintactică, a semnelor lingvistice;

– capacitatea relaţiilor sintactice, în care semnele intră, de a interpreta lingvistic raporturi, interne şi externe, extralingvistice;

– capacitatea relaţiilor sintactice, în care semnele intră, de a interpreta lingvistic raporturi, interne şi externe, extralingvistice;

– desfăşurarea specifică a interacţiunii *emiţător – receptor – referent*.

Cu originea în *alegerea* operată în planul paradigmatic al limbii, marcarea stilistică a semnelor lingvistice se produce, de fapt, în/şi prin combinarea lor în plan sintagmatic, cînd aceasta (marcarea stilistică) se poate manifesta ca *opţiune* sau/şi ca *deviere* în dezvoltarea unui *context stilistic*.

---

[1] În concepţia lui M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, 1966 (*cf.* şi studiul *Încercări de definire lingvistică a stilului*, în volumul *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică,1964), funcţia *stilistică* înlocuieşte funcţia *poetică* din interpretarea lui R. Jakobson, situîndu-se deasupra celorlalte cinci funcţii a căror desfăşurare o orientează.

Opțiunea poate fi absolută, circumscriindu-se direct sistemului limbii ca „ansamblu de posibilități, de coordonate care indică drumuri deschise și drumuri închise [...], un *complex de libertăți* (ș.a.), admițînd infinite realizări și impunînd o singură limită: să nu se încalce condițiile de funcționare a instrumentului lingvistic..." (E. Coșeriu, *st. cit.*, p. 82), sau relativă, „dirijată", conștient sau inconștient, de o normă generală, „model" unic pentru întreaga comunitate lingvistică (și care la un moment dat din istoria unei limbi se constituie în limbă literară sau limbă de cultură) sau de norme particulare, „modele" colective derivate din „modelul" unic, cu note specifice condiționate în cadrul socio-profesional și cultural în care se desfășoară comunicarea, sau „modele" individuale.

Devierea (complementară opțiunii sau o consecință a ei) se poate produce de la sistemul limbii, de la norma generală sau de la normele particulare. Ea poate fi de suprafață, cînd privește mai ales organizarea în enunț a semnelor lingvistice, sau poate fi de adîncime, cînd atinge însuși mecanismul de funcționare a semnului (enunțului) lingvistic, structura lui, în procesul de constituire a semnificației.

Opțiunea condiționează constituirea trăsăturilor stilistice pertinente, intrinseci, ale unui enunț.

Devierea determină și descrie trăsăturile stilistice distinctive, extrinseci.

Opțiunea presupune și relevă registrul stilistic al unei limbi, fixînd poziția unui enunț în acest registru.

Devierea presupune și relevă o dinamică internă în registrul stilistic al unei limbi și fixează sensul opoziției în care se înscrie un enunț.

Distincția dintre *contextul stilistic* (descris prin *opțiune* și *deviere*) și *contextul lingvistic* (descris de desfășurarea raportului semantic: *semn – referent* și a raportului sintactic: *semn – semn*) este de esență și se întemeiază pe raportul *conotație – denotație.* Situat în perspectiva semantică a enunțului sintactic ca expresie a interpretării unui context extralingvistic dat, contextul lingvistic *fixează denotația*, adică raportul dintre semn și referentul său, anulînd polisemia sau omonimia. Situat în perspectivă pragmatică, contextul lingvistic *fixează conotația*, asociind raportului *semn – referent* alte raporturi: cu alte semne, de pe axa sintagmatică, cu semne de pe axa paradigmatică și toate acestea în legătură cu raportul dintre semne (enunț) și protagoniștii actului lingvistic.

Relevîndu-se în context, marcarea stilistică a semnelor lingvistice face însuși contextul relevant, îi descrie, în alți termeni, dimensiunea lui stilistică. Cum această dimensiune este la fel de veche ca și limba, ea implică preexistența unor *procedee stilistice* pe care ea însăși, în evoluția comunicării lingvistice, le-a creat și le creează (sau numai recreează). Așadar, dacă nu există, într-un plan corespunzînd lui *langue* din interpretarea limbii, un sistem de semne stilistice, există, în schimb, un sistem de procedee stilistice prin care semnele lingvistice, în actualizarea lor în plan sintagmatic, pot primi anumite mărci specifice.

Procedeele stilistice, aceleaşi în realitatea lor abstractă dar actualizate lingvistic în mod diferit, marchează în mod diferit enunţul lingvistic, în funcţie de variabilitatea permanentă a raportului *emiţător – receptor – referent*, situîndu-se într-o relaţie de interdependenţă cu contextul. Această interdependenţă asigură semnelor lingvistice şi combinării lor o maximă polivalenţă stilistică: „Contextul – remarcă M. Riffaterre (*op. cit.*, p. 64) –, prin definiţie inseparabil de procedeele stilistice, este în mod automat pertinent... este imediat accesibil pentru că este codificat... este variabil şi formează o serie de contraste cu procedeele stilistice succesive. Singură această variabilitate poate explica de ce o unitate lingvistică primeşte, îşi modifică sau pierde efectul său stilistic în funcţie de poziţia sa, pentru ce fiecare abatere în raport cu norma nu este în mod necesar un fapt de stil şi pentru ce efectul de stil nu implică anormalitate".

* * *

Modul de producere şi aria de extindere a opţiunii şi devierii, apoi gradul de variabilitate a raportului dintre procedeele stilistice şi contextul stilistic pe care îl marchează determină constituirea a două categorii mari de stiluri:

– stiluri *colective*,

– stiluri *individuale*.

Stilurile *colective* rezultă din devierea structurii enunţului lingvistic de la sistem şi/sau de la norma generală a limbii, constituindu-se într-un ansamblu de modele întemeiate pe o constanţă a opţiunii şi a raportului dintre procedee stilistice şi contexte. În stilurile *colective* (numite şi stiluri sau variante funcţionale ale limbii sau ale limbii literare), al căror profil este condiţionat de comunitatea socio-profesională şi culturală a unei anumite colectivităţi lingvistice, îşi află identitatea specifică dimensiunea stilistică a *normei*.

Stilurile *individuale* rezultă din devierea structurii enunţului lingvistic, direct, de la modelul stilistic al colectivităţii socio-culturale din care subiectul vorbitor face parte şi, indirect, de la norma generală a limbii. Ele se constituie în modele individuale, întemeiate pe o maximă variabilitate a opţiunii şi a raportului dintre procedeele stilistice şi context. În stilurile *individuale*, determinate de personalitatea (culturală, intelectuală, temperamentală, afectivă etc.) a subiectului vorbitor, îşi află identitatea specifică dimensiunea stilistică a *vorbirii*.

Stilurile *individuale* sînt actualizări ale stilurilor *colective*. Raportul dintre cele două categorii de stiluri este variabil, în funcţie de spaţiul cultural şi lingvistic în care se desfăşoară comunicarea, de specificul stilului colectiv şi de individualitatea subiectului vorbitor.

Stilurile colective

Modalitatea de desfăşurare a comunicării lingvistice determină dezvoltarea a două categorii de stiluri:

– stiluri *orale*,
– stiluri *literare*[1].

Stilurile *orale* se înscriu în registrul stilistic al variantei orale a limbii naționale. Se pot identifica aici două principale tipuri stilistice:

– stilul *conversației*, cu extindere asupra oricărei comunicări pe cale orală, indiferent de spațiul cultural-lingvistic în care aceasta se desfășoară;

– stilul *beletristic*, dezvoltat în interiorul limbajului popular, expresie a culturii populare, în genere de tip rustic.

Stilul *conversației* se caracterizează printr-o serie de particularități comune, determinate de condițiile speciale în care se desfășoară comunicarea lingvistică: dialog, în general spontan, în prezența ambilor protagoniști (emițătorul și receptorul) și a cadrului situațional (de spațiu și timp)[2]. În același timp, identitatea protagoniștilor (socio-profesională, culturală etc.) precum și cadrul (socio-profesional, cultural etc.) în care se desfășoară comunicarea determină constituirea a trei variante stilistice:

– stilul *conversației academice*
– stilul *conversației oficiale*
– stilul *conversației familiare*

Marcarea stilistică a identității acestor trei variante stilistice se produce în special la nivel lexical și la unul morfologic (cu deosebire în flexiunea verbului din perspectiva categoriilor gramaticale de mod, număr și persoană, în flexiunea pronumelui și în flexiunea substantivului, din perspectiva categoriei gramaticale a cazului).

Stilurile *literare* se înscriu în registrul stilistic al variantei scrise a limbii naționale. Prezintă două subcategorii de stiluri:

– stilul *epistolar*
– stiluri *funcționale*.

Necondiționat ca atare de aspectul literar al limbii scrise, stilul *epistolar*, în bună măsură, dar cu multe deosebiri, varianta scrisă a stilului conversației, prezintă două subvariante, marcate stilistic din perspectiva limbii literare:

– stilul epistolar *familiar*,
– stilul epistolar *oficial*.

Stilurile *funcționale*, numite impropriu astfel (orice stil e, în realitate, funcțional), sînt dezvoltări specifice, cu mărci distincte în organizarea enunțului, ale limbii literare întrebuințată ca limbă de cultură. Se pot identifica patru

---

[1] Întrebuințăm termenul *literar* cu o semnificație stînd în legătură cu aspectul scris al limbii, care, de altfel, a condiționat în mod fundamental constituirea aspectului *literar* (în înțelesul de „cultură") al limbii naționale.

[2] Pentru detalii, vezi Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, București 1940 (reeditare 1970) și D. Irimia, *Structura stilistică a limbii române contemporane* (litografiat), Iași, 1980.

variante al căror profil specific este condiţionat de sectorul socio-profesional şi cultural în spaţiul căruia se desfăşoară comunicarea lingvistică:

- stilul *ştiinţific*,
- stilul *beletristic*,
- stilul *publicistic*,
- stilul *juridico-administrativ*.

Existenţa şi individualitatea celor patru stiluri colective îşi au originea în factori extralingvistici: spaţiul cultural în care se desfăşoară comunicarea lingvistică, domeniul socio-profesional în care se înscriu protagoniştii actului lingvistic.

Identitatea lor specifică este *fixată* de modul în care funcţia stilistică orientează desfăşurarea funcţiilor particulare în actul lingvistic şi, în legătură cu aceasta, de modul de implicare a protagoniştilor (emiţător şi receptor) în elaborarea enunţului lingvistic şi în constituirea semnificaţiei, fiind marcată de:

– structura internă a semnului lingvistic

– specificul relaţiilor dintre semnele lingvistice (în plan sintagmatic şi la intersecţia cu planul paradigmatic) în procesul constituirii semnificaţiei semnului lingvistic şi a enunţului lingvistic în ansamblu.

Între stiluri nu există graniţe precis delimitate (sau delimitabile) şi invariabile. Identitatea fiecăruia este concentrată într-o zonă centrală, caracterizată printr-un maximum de specificitate stilistico-funcţională. Îndepărtarea enunţurilor de această zonă dezvoltă un spaţiu, variabil, de interferenţe.

Apartenenţa unui text lingvistic la una din cele două zone este condiţionată de subvarianta stilistică în care se înscrie, aceasta determinată în primul rînd extralingvistic, de raportul dintre procedeele stilistice actualizate şi contextul pe care îl relevă.

Stilul ştiinţific

Reprezintă modul specific de actualizare a limbii-sistem în domeniul comunicării şi cunoaşterii ştiinţifice.

Caracterul universal al ştinţei şi nivelul ridicat de familiarizare a cunoaşterii determină devierea enunţului lingvistic de la sistemul limbii naţionale şi/sau de la sistemul limbilor naturale. În textul ştiinţific, semne ale limbii naţionale intră, prin sintaxă mixtă, în diferite relaţii cu semne lingvistice din alte limbi (cel mai frecvent, latina):

„De multe ori pe endospermul devenit evident se dezvoltă diverse specii de ciuperci, dintre care speciile de *Fusarium monoliforme, F. Poae, F. Graminearum* sînt cele mai frecvente" (A. Hulea, *Bolile neparazitare la plante*, Bucureşti, 1971), şi cu simboluri aparţinînd unor limbaje artificiale (modalitate specifică mai ales a textelor de matematică, fizică, astronomie, chimie, dar care a trecut, în ultima vreme, şi în lingvistică şi chiar ştiinţa literaturii):

„Indicatorul lui Euler este o funcţie multiplicativă, adică:

$$\varphi (m) = \varphi (m_1) \varphi (m_2),$$

dacă $m= m_1$ şi $(m_1 m_2) =1$” (C.P. Popovici, *Teoria numerelor*, Bucureşti, 1973).

În elaborarea enunţului, funcţia globală de comunicare se întemeiază pe două din funcţiile particulare: *referenţială* şi *metalingvistică*, amîndouă acţionînd în mod specific.

Funcţia *referenţială* desfăşoară raportul *semn – referent* într-o perspectivă abstractă cel mai adesea: referentul este considerat ca expresie esenţială – în planul gîndirii – a clasei de „obiecte”, cu trecerea existenţei fenomenale a acestora în plan secund. Cunoaşterea ştiinţifică, spre deosebire de cea emipirică (pe care o implică dar o depăşeşte), proprie stilului conversaţiei, este o cunoaştere de gradul III, *conceptuală*. Cunoaşterea de gradul I, *senzorială*, şi de gradul II, *perceptivă*, este cel mai adesea asumată (spre a fi depăşită). Uneori, însă, ca în ştiinţele matematice mai ales, cunoaşterea de gradul III, intelectuală, nu mai presupune celelalte două grade de cunoaştere, atingînd nivelul maxim de abstractizare.

Funcţia *metalingvistică* se subordonează aceleiaşi perspective abstracte, determinînd constituirea unui *cod metalingvistic* prin care limba defineşte conceptele fundamentale ale ştiinţelor particulare şi ale filosofiei. Acest cod, reprezentat de *terminologia ştiinţifică* şi *filosofică* se constituie în una din mărcile lingvistice definitorii ale stilului ştiinţific.

Predominarea acestor două funcţii, cu anularea ca şi totală a funcţiei expresive (sau, în orice caz, a aspectului ei emotiv), duce la neimplicarea protagoniştilor în elaborarea enunţului. În interiorul raportului *enunţător – receptor – referent*, structura semnului lingvistic şi organizarea enunţului sînt impuse de referent, de exigenţe ale exprimării lingvistice a cunoaşterii referentului extralingvistic, cunoaştere situată pe axa *adevăr – fals*. Emiţătorul îşi estompează propria individualitate şi nu ţine seama de individualitatea interlocutorului care, din acest punct de vedere, nu este un *destinatar* propriu-zis (ca în stilul conversaţiei sau ca în alte stiluri funcţionale, publicistic şi juridico-administrativ), ci doar un *receptor*. Emiţătorul (om de ştiinţă) selectează şi combină semnele lingvistice în enunţ în funcţie de capacitatea lor de a cuprinde şi transmite rezultatele investigării ştiinţifice a lumii extralingvistice.

Neimplicarea protagoniştilor actului lingvistic determină absolutizarea aspectului intern, social, de *langue*, al celor două componente ale semnului lingvistic: *semnificatul* şi *semnificantul*; reprezentarea individuală a realităţii extralingvistice dispare sub presiunea *conceptului*, iar *perceperea* auditivă individuală a complexului sonor este anulată de *imaginea acustică*. În stilul ştiinţific, semnul lingvistic corespunde întrutotul concepţiei saussuriene şi reprezentării sale grafice:

C(oncept) ⇄ I(magine acustică)

Această structură înseamnă neimplicarea *semnificantului* în procesul de semnificare, echivalenţa *semnificaţie – semnificat* şi impune cîteva caracteristici definitorii ale semnului lingvistic (şi, prin el, ale stilului ştiinţific): univocitate semantică, sinonimie infinită, omonimie zero.

În interiorul raportului *denotaţie – conotaţie* se impune dominator caracterul *denotativ* al semnului lingvistic şi, decurgînd de aici, *obiectivitatea* şi *constanţa* în spaţiu şi timp a semnificaţiei[1].

În desfăşurarea raportului *tranzitiv – reflexiv*, predomină *tranzitivitatea* şi, în legătură cu aceasta, *transparenţa* semnificaţiei[2].

Raportul *stil colectiv – stiluri individuale* este dominat de caracterul aleatoriu şi cel mai adesea nerelevant al individualităţilor stilistice. Acestea intervin în zona de interferenţă a stilului ştiinţific cu stilul beletristic, în care se înscriu mai ales textele de critică literară, eseistică, istorie literară şi, în mai mică măsură, de istorie naţională.

Stilul juridico-administrativ

Reprezintă modul specific de actualizare a limbii în legătură cu exigenţe ale manifestării lingvistice a raporturilor oficiale între cetăţeni (ca individ sau colectivitate) şi diferite instituţii, administrative, juridice, culturale, politice.

Desfăşurarea comunicării lingvistice într-un cadru instituţionalizat impune situarea enunţului în interiorul sistemului limbii naţionale şi în limitele normei generale.

Devierea de la norma generală ia într-o foarte mică măsură forma autentică a unor abateri de la modelul unic în care aspiră să se constituie limba literară. Aceasta se concretizează în două direcţii principale, complementare:

- prezenţa unor termeni sau construcţii din etape lingvistice depăşite de limba literară sincronă cu elaborarea enunţului
- reducerea la maximum a invariantelor sintactice în organizarea enunţului: *stereotipia*, se constituie în una din trăsăturile definitorii ale stilului juridico-administrativ.

Funcţia stilistică determină situarea în prim-planul desfăşurării funcţiei globale de comunicare a trei funcţii particulare: *referenţială, conativă* şi *metalingvistică*.

Funcţia referenţială dezvoltă raportul semantic *semn – referent* într-o perspectivă dinamică; semnul lingvistic are o existenţă convenţională circumscrisă unui plan extralingvistic cu existenţă virtuală anterior sau/şi reală posterior elaborării enunţului: „Cuvîntul judecătorului – remarca Umberto Eco –

---

1 *Cf.* şi Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Bucureşti, 1970, p. 31, 54.

2 Pentru detalii şi alte caracteristici, vezi S. Marcus, *op. cit.* şi D. Irimia, *lucr. cit.*

este activ; transformă în realitate ceea ce el spune; el spune «treizeci de ani» şi acuzatul se duce în carceră într-adevăr pentru treizeci de ani"[1].

Prin acţiunea funcţiei *metalingvistice*, se constituie un cod *metalingvistic* specific: *terminologia juridico-administrativă* (explicată, în general, în capitole speciale; *cf. Titlul VIII* din *Codul Penal* al R.S. România, *Înţelesul unor termeni sau expresii în legea penală*); caracterul conceptual al acestor termeni este dominat de natura lor convenţională. Sfera lor semantică este puternic marcată de situarea realităţii extralingvistice într-un spaţiu instituţionalizat.

Funcţia conativă nu mai dezvoltă în enunţ un simplu rol apelativ, cum se întîmplă cel mai adesea în stilul conversaţiei. Ea este explicit apelativă sau mai ales imperativă, dar specificul ei este dat, în stilul juridico-administrativ, în special de asumarea, în mod implicit, a noţiunii funcţiei *expresive*, care-şi dizolvă astfel propria identitate. Prin funcţia conativă, emiţătorul (care tinde să dispară ca individualitate) îşi dirijează expresia poziţiei faţă de conţinutul informaţional al enunţului în sensul aspiraţiei de a determina la destinatar o anumită stare de spirit („dura lex sed lex"), o anunită atitudine (mai ales cînd raportul social extralingvistic se desfăşoară în sensul *instituţie – cetăţean*). Enunţul este elaborat în legătură cu acestă finalitate, ceea ce impune predominarea structurilor impersonale, trăsătură definitorie a stilului textelor juridice şi administrative, care se constituie în interiorul raportului *mesaj – receptor*, adică cu estomparea emiţătorului.

Structura semnului lingvistic se caracterizează, ca şi în stilul ştiinţific, prin predominarea aspectului social al celor două laturi: *semnificatul* (*conceptul*) şi *semnificantul* (*imaginea acustică*). În stilul juridico-administrativ, însă, caracterul puternic convenţional al semnului lingvistic (chiar în sensul de acord social), concretizat într-o motivare instituţionalizată, nu mai lasă la fel de liber semnificantul. Chiar dacă acesta nu participă direct la semnificaţie (ca în stilul beletristic), rigiditatea stilului juridico-administrativ îl face de neînlocuit în mod liber. În consecinţă, sinonimiei infinite din stilul ştiinţific îi corespunde acum o sinonimie *posibilă dar nerealizabilă*, pentru că diferenţierile semantice pot sta (şi stau, cel mai adesea) în perspectiva instituţională a semnificării; să se vadă, în acest sens, semnele 'acuzat-inculpat-învinuit', 'decizie-hotărîre', sau altele.

Manifestarea individualităţii stilistice este ca şi inexistentă, dominată aproape total de stilul colectiv, în manifestarea lingvistică a relaţiei *instituţie – cetăţean* şi restrînsă în expresia lingvistică a relaţiei în sens invers: *cetăţean – instituţie*.

---

[1] D. Irimia, *Totul e semn, dar semnul e tot?*, „Cronica", nr. 10, 1976, p. 15.

Stilul publicistic

Reprezintă modul specific de actualizare a limbii în funcţionarea a două din principalele mijloace de comunicare de masă: presa şi radio-televiziunea. Notele dominante, definitorii ca individualitate stilistică[1], sînt date de textele presei scrise, în spaţiul căreia s-au şi constituit. Emisiunile de radio şi televiziune, atunci cînd nu sînt simple variante ale presei scrise, determinate de caracterul oral al comunicării, introduc particularităţi mai degrabă neînsemnate.

Subordonîndu-se rolului principal pe care îl are, între altele, presa şi radio-televiziunea, în plan lingvistic, de impunere, generalizare şi dezvoltare a limbii române literare, enunţul lingvistic se înscrie în general în limitele descrise de norma generală. Teoretic, între stilul publicistic şi limba literară, suprapunerea ar trebui să fie perfectă. Ea se manifestă astfel mai cu seamă la nivelele fonetic, morfologic şi sintactic (dacă nu se au în vedere erorile de gramatică, mai frecvente ca în alte stiluri, poate datorită grabei cu care se redactează cel mai adesea textele). La nivel lexical, în schimb, stilul publicistic iese din zona de suprapunere cu limba literară, ca urmare, pe de o parte, a tendinţei spre originalitate a publicistului, pe de alta, în legătură cu situarea presei în imediata actualitate a desfăşurării evenimentelor social-politice, ştiinţifice, culturale, şi eterogeneitatea tematică a textelor şi culturală a destinatarului. La acest nivel se dezvoltă, pe lîngă o însemnată eterogeneitate lexicală, o mare densitate a termenilor neologici, de împrumut sau creaţii proprii. În stilul publicistic se extind peste marginile limbii literare, sincron cu elaborarea enunţului posibilităţilor oferite de sistem. Să se vadă, de exemplu, în stilul presei actuale, marea productivitate a unor sufixe: *-bil*, *-itate*, a formării de noi verbe-sintetice ('a lectura', 'a concluziona', 'a vernisa' etc.).

Rămînînd în general în interiorul sistemului limbii naţionale, enunţul lingvistic intră adesea în raporturi, uneori redundante, alteori complementare, cu elemente de limbaj vizual: grafice şi fotografice.

Funcţia globală de comunicare a enunţului lingvistic se întemeiază în mod esenţial pe trei funcţii: *referenţială*, *conativă* şi *expresivă*.

În dezvoltarea planului semantic al enunţului, specificul funcţiei *referenţiale* este determinat de caracterul dinamic al referentului: viaţa social-politică şi cultural-ştiinţifică, internă şi externă. Desfăşurarea ei este puternic influen-

---

[1] Contestată (sau numai ignorată) de I. Coteanu, între alţii (în *Pentru studierea stilurilor limbii noastre literare*, „Limba Română", VIII, 1959, nr. 1, p. 69-73; *Româna literară şi problemele principale*, Bucureşti, 1961, *Stilistica funcţională a limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei, 1973), argumentată de mai mulţi lingvişti: Al. Andriescu, *Cercetarea stilurilor limbii române literare*, „Iaşul Literar", XI (1960), nr. 9, p. 55-58; Gh. Bolocan, *Unele caracteristici ale stilului publicistic al limbii române literare*, SCL XII (1961), nr. 1, p. 35-71; Al. Graur, *Stilul presei – mijloc esenţial al comunicării de masă*, „Presa noastră", XV (1970), nr. 9, p. 23-24.

țată de interferența funcției *fatice*, cu valențe preponderent persuasive. De altfel, funcția conativă orientează și acțiunea funcției *expresive*, care poartă amprenta subordonării stărilor emițătorului de către interesul pe care îl are acesta pentru destinatar.

Constituirea specificului stilului publicistic se întemeiază pe implicarea activă a tuturor celor trei factori ai comunicării: *emițător – referent – receptor*. Desfășurarea planului expresiei și, în legătură cu acesta, dezvoltarea planului semantic în elaborarea enunțului sînt în mare măsură condiționate de către receptor, care funcționează ca *destinatar*. Emițătorul structurează enunțul în funcție de convingerile social-politice, ideologice, cultural-științifice, economice pe care vrea să le transmită, concomitent cu informațiile despre referent, interlocutorului.

Această implicare activă a interlocutorului – *destinatar* în însuși procesul de elaborare a enunțului determină specificul funcționării semnului lingvistic.

Semnificația semnului lingvistic este marcată în mod hotărîtor de relativizarea aspectului social al celor două laturi ale sale: *semnificatul* și *semnificantul*. Emițătorul tinde să impună destinatarului o anumită reprezentare în actualizarea conceptului, în interiorul dinamicii interioare semnificatului: *concept – reprezentare*. În același timp, el acordă un rol activ semnificantului, prin reliefarea lui grafică (sau prozodică).

În procesul de semnificare, *raportul semnificat – semnificant* desfășoară un echilibru fragil, rupt adesea prin exacerbarea rolului semnificantului, care tinde să ia asupra sa sarcina construirii sensului, determinînd amplificarea stratului semantic persuasiv în interiorul planului semantic global al enunțului. Aceste mutații în funcționarea semnului lingvistic determină dominarea componentei semantice informaționale de către perspectiva retorică, aceasta concretizîndu-se la nivelul enunțului într-un strat lexical cu maximă încărcătură persuasivă.

Este definitorie, în acest sens, frecvența ridicată și densitatea maximă a adjectivului apreciativ (sau devenind astfel: 'mărețe', 'strălucite','grandios epocale', 'istorice' etc.) situat la gradul superlativ (cu expresie gramaticală sau cu dezvoltare semantică internă). Ca urmare, sinonimia, teoretic posibilă, este, în general, determinată. Opțiunea pentru un semn lingvistic este dependentă de raportul dintre conținutul informațional și forța lui persuasivă.

Raportul *stil colectiv – stiluri individuale* este dominat de confruntarea dintre tendința spre originalitate stilistică a emițătorului publicist și exigențe ale scrisului publicistic derivînd din desfășurarea raportului informațional-persuasiv, eterogenitatea tematică a mesajelor, eterogenitatea socio-culturală și lingvistică a destinatarului.

Profiluri stilistice individuale intervin atunci cînd publicistul dispune de o mare forță creatoare, așa cum a fost Eminescu, de exemplu.

Stilul beletristic

Reprezintă modul specific de actualizare a limbii-sistem în domeniul comunicării şi cunoaşterii estetice.

Enunţul lingvistic desfăşoară două principale straturi stilistice, într-un raport de intercondiţionare:

– al enunţării, expresie a individualităţii emiţătorului

– al enunţului, expresie a universului semantic enunţat.

Prin ambele straturi, dar în mai mare măsură prin cel de-al doilea, enunţul lingvistic se situează în interiorul sistemului limbii naţionale considerat ca diasistem, în extinderea sa sincronică şi diacronică, fără constrîngeri de ordin lingvistic. Prin însăşi această situare, stilul beletristic deviază de la norma generală a limbii, pe aceleaşi două coordonate: spaţială şi temporală.

Această deviere rămîne, însă, mai degrabă de suprafaţă, la nivelul poziţiei semnului lingvistic în istoria şi geografia limbii. Stilului beletristic îi este totodată definitorie o deviere de adîncime, la nivelul structurii şi funcţionării sensului lingvistic, în legătură cu desfăşurarea în cel mai înalt grad specifică a funcţiilor limbii.

În elaborarea enunţului, comunicarea lingvistică se converteşte în comunicare estetică, prin situarea în prim plan a funcţiei *poetice* şi modificarea esenţială a acţiunii celorlalte funcţii.

În stilul conversaţiei, acţiunea funcţiei poetice viza o singură dimensiune a enunţului lingvistic: organizarea planului expresiei considerat în sine şi pentru sine, dintr-o perspectivă de estetică a limbii.

În stilul beletristic, funcţia poetică vizează două dimensiuni, amîndouă esenţiale pentru însăşi existenţa specifică a unui text literar:

– organizarea planului expresiei în şi pentru el însuşi, dar nu dintr-o simplă necesitate de „estetică a limbii", ci în sensul a ceea ce retorica clasică numea „stilul nobil";

– organizarea planului expresiei ca modalitate esenţială de construire şi manifestare a planului semantic.

Proiectînd principiul echivalenţei din plan paradigmatic în plan sintagmatic (Roman Jakobson), funcţia poetică situează semnul lingvistic în mod definitoriu pentru stilul beletristic pe coordonata sintactică (din interpretarea lui Morris), care va condiţiona desfăşurarea celorlalte două coordonate: *semantică* şi *pragmatică*. Prin aceasta, funcţia poetică atribuie enunţului lingvistic *reflexivitate*, trăsătură distinctivă a textului literar, şi modelează în mod specific funcţia *referenţială*.

Specificul desfăşurării funcţiei *referenţiale* este marcat de tulburarea, uneori pînă la întrerupere, a raportului monovalent, relativ static, *semn – referent*, caracteristic modului de construire a sensului în stilul conversaţiei (în spaţiul limbii neutre, „practice"). Referentul dezvoltă o identitate variabilă, situată între determinat şi nedeterminat, în interiorul unei dinamici perma-

nente între *real* şi *imaginar*. Prin aceasta, planul semantic al enunţului, care există şi funcţionează ca *text* (enunţ încheiat sub aspectul comunicării şi cunoaşterii estetice), se construieşte printr-o confruntare dialectică între o perspectivă referenţială „lingvistică", expresie a statutului „literal", de semn lingvistic, al constituienţilor minimali, şi o perspectivă referenţială „poetică", expresie a noului statut, de *semn literar*, al aceloraşi constituienţi. Acest raport intern determină organizarea universului de sensuri al textului literar într-un nucleu semantic, relativ stabil, şi o zonă de variabilitate, organizare care se impune ca definitorie pentru procesul semnificării în stilul beletristic.

Funcţia *expresivă* orientează structurarea enunţului artistic mai puţin în ipoteza ei afectivă, aşa cum se manifestă aceasta în comunitatea lingvistică. Ea intervine în primul rînd ca manifestare a „stării de inspiraţie", în funcţie de care emiţătorul-scriitor îşi decantează reacţiile sale subiective la lumea exterioară printr-un proces de obiectivare estetică. Ea introduce în text atitudinea scriitorului faţă de ideea artistică pe care o desfăşoară şi comunică prin textul său literar. Aceasta ia, între altele, forma tonului fundamental al textului: *elegiac*, *satiric* etc.

Funcţia *expresivă* se manifestă, în al doilea rînd, prin amprenta pe care o lasă asupra organizării enunţului, cu deosebire în planul expresiei, diferitele dimensiuni ale profilului cultural al scriitorului. Marea frecvenţă a arhaismului în *Scenele istorice* ale lui Al. Odobescu, de exemplu, îşi are originea în şi este expresie a predominării personalităţii ştiinţifice a scriitorului.

Funcţia *metalingvistică* este implicită. Acţiunea ei presupune cunoaşterea de către cititor a unei terminologii artistice fundamentale. Prezenţa unor termeni precum: 'poeme', 'satire', fabule', 'roman', 'nuvelă', 'roman-fluviu', 'dramă', 'tragedie', 'tragi-comedie', 'farsă' etc., pe de o parte, situează încă de la primul contact textul pe care îl preced sau încep în sfera stilului beletristic, pe de alta, deschide cititorului o perspectivă specifică cu rol activ în dezvoltarea semnificaţiilor textului.

Funcţia *conativă*, mai mult implicită, în special în unele genuri şi specii literare (odă, imn, pamflet etc.), dar şi în altele, cînd intervine în mod explicit (ca în *Amintirile* lui Ion Creangă) introduce la modul funcţional-estetic cititorul-receptor într-un proces de permanentă actualizare şi universalizare a semnificaţiilor textului literar.

Modul specific de desfăşurare şi interacţionare a funcţiilor principale implicate în realizarea comunicării determină o dezvoltare specifică a raportului *emiţător – referent – receptor* în elaborarea enunţului.

În elaborarea enunţului, structura semnului lingvistic şi a textului literar sînt în mod decisiv impuse de dinamica perspectivelor referenţiale (a realului şi a imaginarului) în dezvoltarea planului său semantic. Selectarea semnelor lingvistice şi combinarea lor se subordonează logicii interne a universului de semnificaţii (mai imperativă a textului narator şi dramatic, relativ mai elastică

în textul poetic) pe care textul îl construieşte. Emiţătorul îşi subordonează propria lui personalitate exigenţelor procesului de semnificare. El elaborează într-adevăr enunţul în funcţie de concepţia lui social-politică, ideologică, filosofică, estetică, poetică, dar aceasta într-o interacţiune ca şi absolută între planul semantic şi planul expresiei, încît ceea ce ar putea fi amprentă a intervenţiei funcţiei expresive în structura enunţului este totodată şi în mai mare măsură expresie a specificului universului semantic; parte din coordonatele acestuia, de altfel, sînt determinate tocmai de acţiunea funcţiei expresive (ca manifestare a „stării de inspiraţie").

Nici personalitatea receptorului nu este luată în consideraţie de emiţătorul-scriitor în elaborarea enunţului. Receptorul nu este pentru enunţător un destinatar preexistent. Există doar anumite genuri şi specii literare care se caracterizează prin elaborarea enunţului în funcţie de o serie de particularităţi ale receptorului-destinatar: de vîrstă, de cultură, interese etc.: literatura pentru copii, poezia ocazională etc. sau, la modul negativ, literatura cu teză, în care funcţia conativă ia forma funcţiei persuasive. O implicare particulară în orientarea elaborării enunţului literar are, în anumite epoci, o categorie specială de receptori care se interpun, ca un filtru, între text şi cititor.

Existenţa acestui receptor, mai puţin interesat de valorile estetice ale textului şi mai mult de mesajul pe care acesta îl conţine, şi mai ales de conştiinţa existenţei lui, determină dezvoltarea unor structuri care să mascheze semnificaţiile de adîncime ale unei creaţii literare: *fabula, alegoria, parabola* etc.

Desfăşurarea specifică a raportului *emiţător – referent – receptor* în elaborarea enunţului impune semnului lingvistic o anumită structură şi un anumit statut, iar procesului de semnificare – o serie de caracteristici definitorii pentru individualitatea stilului beletristic între stilurile limbii literare, individualitate distinctă pînă la dezvoltarea unei autonomii semiotice, în cazul limbajului poetic.

Semnul lingvistic:

a) dezvoltă un dinamism specific în interiorul raportului *langue – parole*
b) îşi anulează caracterul arbitrar
c) devine semn de gradul II
d) îşi pierde autonomia semantică.

a) În actul de comunicare, semnul lingvistic se caracterizează printr-un raport dialectic între identitatea socială, de *langue*, şi identitatea individului, de *parole*, a celor două laturi ale sale: *semnificatul* şi *semnificantul*. Spre deosebire de celelalte stiluri ale limbii literare şi mai ales în opoziţie cu stilul ştiinţific, unde aspectele sociale (*conceptul* şi *imaginea acustică*) domină actualizarea lor individuală, în stilul beletristic trece în prim plan aspectul individual. Raportul *concept – imagine acustică* rămîne condiţia indispensabilă a intrării în comunicare a receptorului cu emiţătorul. Depăşirea lui, însă, prin intrarea în relaţie a

raportului *reprezentare – percepţie auditivă* este condiţia fundamentală a constituirii universului de sensuri artistice şi a dezvoltării la receptori a stării estetice.

Comunicarea artistică implică între trăsăturile sale definitorii declanşarea unui proces de sensibilizare a universului semantic a textului literar, care echivalează, în alţi termeni, cu provocarea la receptare de reprezentări, vizuale cel mai adesea, dar şi în alte dimensiuni ale senzorialului.

b) Această răsturnare de planuri în funcţionarea semnului lingvistic, prin dominarea raportului *concept – imagine acustică* de către raportul *reprezentare – percepţie auditivă*, sau numai desfăşurarea unei ezitări permanente între cele două raporturi, au ca rezultat principal anularea arbitrarietăţii semnului lingvistic devenit semn literar. Fiecare din cele două componente ale sale: semnificatul şi semnificantul, îşi motivează reciproc asocierea prin dezvoltarea unor izotopii între planul expresiei şi planul semantic al enunţului lingvistic. La nivelul sugestiei, o *anumită* structură a semnificantului este cu necesitate manifestarea unor *anumite* componente semantice ale semnificatului, care-şi pot avea originea în chiar structura semnificantului. În *Dintre sute de catarge*, de exemplu, structura fonetică a semnelor finale: 'malurile', 'valurile', 'vînturile', 'pămînturile', dominată de alternarea, prin intermediul vocalelor *e* şi *i*, a „lichidelor” *l* şi *r*, este expresia sugestivă a senzaţiei de curgere şi a nedeterminării dimensiunilor, spaţiale sau temporale.

Concomitent cu această motivare internă, caracteristică cu deosebire semnului lingvistic în limbajul poetic (unde dezvoltă o identitate specifică, autonomă, de semn poetic), în stilul beletristic se desfăşoară o a doua motivare, din perspectiva raporturilor lui externe, motivare orientată de relaţiile dintre semnul literar şi diferite sisteme de semne interferente: al limbii naţionale, al limbajului artistic al scriitorului, al limbajului textului finit.

Anularea caracterului arbitrar al semnului lingvistic din perspectiva relaţiei *semnificant – semnificat* în dezvoltarea semnificaţiei artistice se constituie într-o trăsătură definitorie a identităţii stilului beletristic între celelalte stiluri.

Motivarea semnului lingvistic din perspectiva raporturilor în care intră cu diferite sisteme de semne, interferente, generează mărci ale identităţii stilistice a unui scriitor, a unui text literar, a variatelor straturi stilistice ale acestui text.

c) Procesul de semnificare era, în actualizarea limbii prin celelalte stiluri, o rezultantă a interacţiunii dintre *semnificat* şi *semnificant*:

$$\frac{\text{Semnificant}}{\text{Semnificat}} \longrightarrow \text{Semnificaţie}$$

Participarea celor două componente ale semnului lingvistic la semnificaţie varia de la un stil la altul, ca pondere şi modalitate.

În stilul ştiinţific, semnificaţia poate fi echivalată ca plan semantic cu semnificatul. Semnificantul funcţionează doar ca un vehicol al informaţiei conţinută în sfera semantică a semnificatului şi, deci, a semnificaţiei.

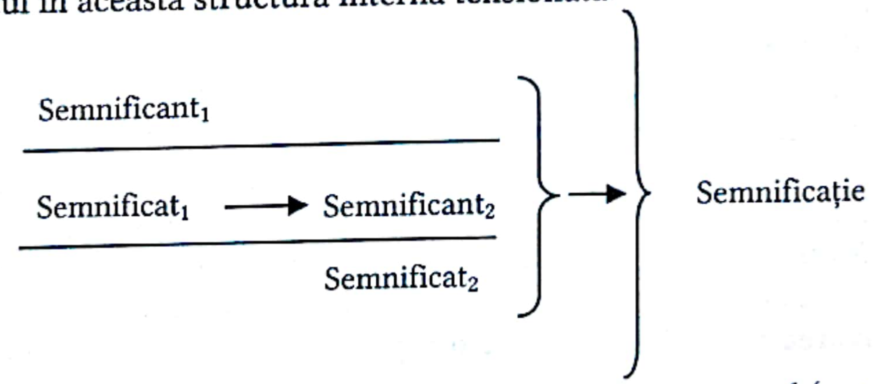
În stilul juridico-administrativ, semnificaţia nu implică propriu-zis participarea semnificantului la constituirea volumului ei semantic, ci doar la situarea acestui conţinut într-o anumită perspectivă de receptare.

În stilul publicistic, semnificantul participă relativ în acelaşi mod la construirea semnificaţiei, are rolul de a orienta receptarea planului semantic dezvoltat de semnificat. În afară de această poziţie, însă, într-un anume fel, pasivă uneori, semnificantul tinde să participe în mod activ la semnificaţie, dar în acest caz semnificaţia rămîne oarecum suspendată peste raportul semantic *semn – referent.*

În stilul beletristic, în schimb, în procesul de motivare a semnului lingvistic devenit semn literar, în desfăşurarea relaţiei interne *semnificat – semnificant* se produc mutaţii fundamentale. Prin intervenţia principiului metaforic, mijloc de desfăşurare a funcţiei poetice, *semnificatul* devine *semnificant secund* pentru un *semnificat secund.* Devenind semn literar, semnul lingvistic devine *semn de gradul I* (Michel Le Guern).

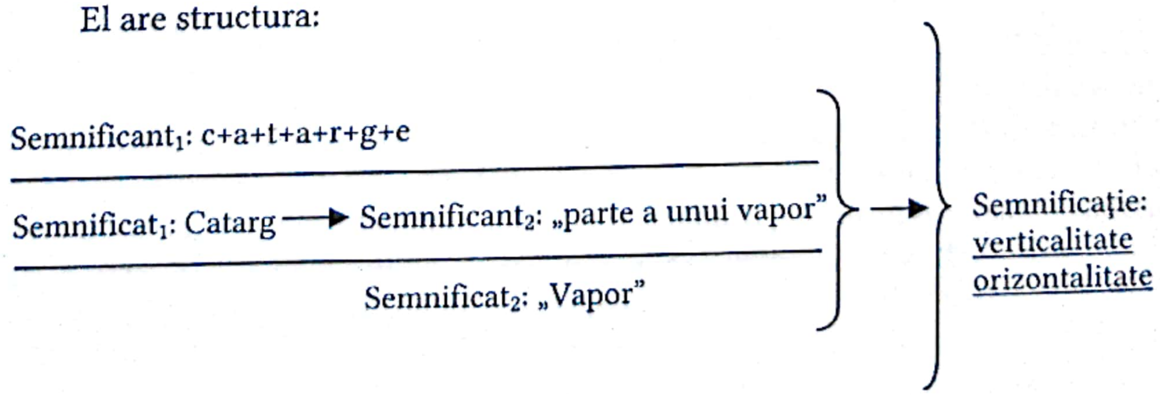
Între cele două semnificate se instituie o stare tensională pe care se întemeiază deopotrivă constituirea semnificaţiei artistice şi dezvoltarea stării estetice.

La procesul de semnificare participă în mod activ atît semnificantul, cît şi semnificatul în această structură internă tensionată:



În versul „Dintre sute de catarge", de exemplu, termenul 'catarge' (ca şi 'sute', de altfel) este un semn de gradul II.

El are structura:



Semnificaţia (de fapt, o componentă a procesului de semnificare specific întregului poem) rezultă dintr-o reţea de raporturi tensionate:

1) la nivelul semnificatului: între semnificat$_1$ ('catarg') şi semnificat$_2$ ('vapor')

2) între raportul 1 şi semnificatul$_1$, cu interferenţa activă a semnificantului$_2$ ($<$ semnificat$_1$).

Structura semnificantului, mai ales prin vocala *a*, dispusă simetric şi prin finală vocalică în *e*, se caracterizează prin echilibru şi relativă închidere (*a* – *e*), semne ale orizontalităţii. Tensiunea din interiorul raportului parte – întreg, la nivelul raportului semnificat$_1$ ($<$ semnificant$_2$) $\leftrightarrows$ semnificat$_2$ ('catarge' – 'vapor') impune în prim plan reprezentarea sugestivă a verticalităţii ascensionale, stînd sub semnul deschiderii şi nedeterminării. Semnificaţia semnului poetic 'catarge' se întemeiază pe corelaţia *orizontalitate* (+închidere) – *verticalitate* (+deschidere) care se constituie în ax central al desfăşurării semnificaţiei globale a poemului.

d) În celelalte stiluri, semnul lingvistic dispune de o anumită autonomie, marcată chiar la nivelul primului grad de complexitate: *cuvîntul*. El se caracterizează printr-o identitate semantică relativ independentă de planul sintagmatic al enunţului, uşor de remarcat din perspectiva planului paradigmatic al limbii.

În stilul beletristic, semnul literar, definit în esenţa lui specifică prin coordonata sintactică, îşi pierde autonomia semantică. El există şi funcţionează ca atare, are adică o identitate specifică, numai prin poemul sau textul narativ în structura căruia se cuprinde. Scos din această structură, el redevine semn lingvistic.

Structura specifică a semnului literar, modul specific de constituire şi manifestare a identităţii sale precum şi de implicare în construirea unităţii fundamentale a stilului beletristic: *textul finit* (poem, nuvelă etc.) determină alte trăsături definitorii ale semnului lingvistic (şi prin el ale stilului beletristic): *sinonimie zero* şi *polisemie infinită*.

În interiorul raportului *denotativ* – *conotativ* se impune dominator caracterul *conotativ*. Raportul *tranzitiv* – *reflexiv* în desfăşurarea semnificaţiei este dominat de *reflexivitatea* limbajului, de unde derivă *opacitatea*[1] semnificaţiei, în opoziţie cu *transparenţa* ei „absolută" în stilul ştiinţific. Este vorba de o *opacitate-mască*, prin care textul literar (în cel mai înalt grad, cel poetic) „încifrează" sensuri, descifrabile apoi la receptare prin pătrunderea în mecanismul de funcţionare a semnului literar ca semn de grad II.

Prin dinamica internă a perspectivelor referentului (real $\leftrightarrows$ imaginar) şi prin implicarea, activă sau pasivă, a receptorului în procesul de comunicare estetică, semnificaţia este *deschisă*, *variabilă* în spaţiu şi timp. Receptorul

---

[1] *Cf.* Solomon Marcus, *op. cit.*, p. 52.

recreează universul de semnificaţii al textului literar în funcţie de timpul şi spaţiul cultural şi lingvistic la care aparţine, de date privind concepţia lui estetică, poetică, ideologică, social-politică, de date privind individualitatea lui psiho-intelectuală. În acelaşi timp, semnificaţia variază în funcţie de poziţia, mereu schimbătoare, a textului în paradigma literaturii naţionale şi universale.

Raportul *stil colectiv – stiluri individuale* este dominat de afirmarea individualităţii stilistice, condiţie fundamentală a identităţii de scriitor.

Actualizarea specificului *in abstracto* al stilului beletristic colectiv, identitatea stilistică a scriitorului se fixează în interiorul unui raport între planul paradigmatic al limbajului său literar şi individualitatea stilistică a fiecărui text finit în parte, descris de un raport interior între stratul stilistic al scriitorului şi stratul stilistic al personajelor.

În volumul *Prelegeri de limba română*, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, Facultatea de Filologie, 1982, p. 35-67

IORGU IORDAN ŞI STILISTICA LIMBII ROMÂNE

Stilistica limbii române, publicată de Iorgu Iordan în 1944 şi republicată în 1975, face parte din seria de cărţi definitive într-un anumit domeniu al cunoaşterii umane. În timp, se pot extinde limitele domeniului cercetat, dar construcţia, odată înălţată, rămîne neclintită. În consecinţă, şi afirmaţia că Iorgu Iordan este fondatorul, în spaţiul românesc, al stilisticii ca disciplină lingvistică pare de neclintit, chiar este de neclintit, adică definitivă, aşa cum definitivă rămîne aserţiunea că Charles Bally este întemeietorul stilisticii lingvistice în plan european.

Şi totuşi, cînd vrei să fixezi (sau numai încerci să fixezi) locul lui Iordan în stilistica românească, nu poţi evita doi termeni, ca şi definitorii: *paradox* şi *contradicţie*.

Paradoxul ar sta, pe de o parte, în concepţia lui Iordan despre domeniul de cercetare al stilisticii (de tip lingvistic), pe de alta, în raportul dintre fondator şi dezvoltarea ulterioară a stilisticii româneşti.

Cum se ştie, urmîndu-l în bună măsură pe Ch. Bally, lingvistul român distinge între o stilistică, ramură a lingvisticii (în curs de constituire) şi o stilistică, ramură a ştiinţei literaturii sau a esteticii (existentă deja). Stilistica lingvistică ar studia mijloacele de expresie ale întregii comunităţi vorbitoare, cealaltă, stilistica estetică, ar fi „studiul tuturor mijloacelor lingvistice folosite de un scriitor (sau orator) pentru a obţine anumite efecte de ordin artistic" (Iordan, 1975: 11).

Aşadar, cum s-a mai observat, cu dreptate, stilistica, nestudiind stilurile, ar fi o ştiinţă fără obiect. Iordan ar fi putut răspunde acestei obiecţii – cum a şi făcut-o, de altfel, chiar dacă nu ca răspuns: stilistica trebuie să aibă în vedere fenomenele de generalitate: stilistica lingvistică, afirmă lingvistul român, stu-

diază „*limba* (*s.a.*, I.I.), nu stilul, așadar mijloacele de expresie ale întregii colectivități vorbitoare, nu ale unui singur individ sau ale unei singure opere" (*ibidem*: 12). Cu alte cuvinte, prin Bally-Iordan s-ar reface în domeniul stilisticii opoziția saussuriană *langue – parole*, după ce stilistica (stilistica modernă) ar fi luat naștere în spațiul lăsat liber de Saussure, adică al *vorbirii*, de vreme ce obiectul de cercetare al lingvisticii, în concepția savantului genevez, ar fi *limba* (*langue*); stilistica ar fi, într-un anume sens, o lingvistică a vorbirii. În interiorul noii perspective *langue – parole*, *Stilistica limbii române* ar reprezenta tocmai stilistica limbii (*langue*). Studiul stilistic al textului literar ar reprezenta, în schimb, o stilistică a vorbirii. Distincția, tranșată chiar în acest sens, era formulată încă din 1932, în *Introducere în studiul limbilor romanice. Evoluția și starea actuală a lingvisticii romanice*: „Stilistica se ocupă de elementele comune din limba unui grup social, pe cînd la stil avem în vedere numai particularitățile individuale; sau, cu alți termeni, într-un caz studiem «limba» (=langue), în celălalt «vorbirea» (=parole)".

Din această perspectivă a studiului, ca stilistică a limbii, sînt mai ales două observații de făcut:

1) În afara unor considerații cu totul fugare cu trimitere la lingvistica sovietică, în prefața ediției a II-a, asupra stilurilor funcționale, teoretic, *limba* pare a se confunda în cartea lui Iordan cu limba vorbită – adică *limba orală*, practic cu limbajul popular, care în realitate este numai o variantă a limbii naționale; *Stilistica limbii române* este, din acest punct de vedere, mai ales o stilistică a limbajului popular, cu sublinierea permanentă a caracterului său existențial – *oralitatea*. Explicația trebuie căutată în primul rînd în ideea că numai în limbajul popular (sau cu precădere în limbajul popular) se manifestă modul specific de gîndire și simțire propriu unui popor. „Stilul este omul însuși" se traduce aici prin „Stilul este poporul însuși"; de fapt, nu stilul, ci sistemul mijloacelor expresive.

Stilistica limbii române este într-adevăr o descriere ca și completă a sistemului de procedee stilistice, componente ale limbajului popular românesc dar proprii cu deosebire stilului conversației. Lipsesc comentariile privind stilul beletristic popular (prezent în basme, legende, ghicitori, proverbe etc.). Ar putea să fie vorba de aceeași motivare prin care se respinge din sfera de interes a obiectului stilisticii lingvistice stilul beletristic cult, dar poziția ar rămîne oricum fără temei; procedeele stilului beletristic popular se caracterizează prin aceeași generalitate ca și procedeele stilului conversației.

2) Charles Bally restrîngea obiectul stilisticii la cercetarea mijloacelor de care dispune limba comună pentru exprimarea stărilor afective sau pentru provocarea lor: „După Bally, spune Iordan, traducîndu-l pe lingvistul francez, stilistica se ocupă cu studiul mijloacelor de expresie ale vorbirii unei comunități lingvistice din punctul de vedere al conținutului lor afectiv, adică exprimarea faptelor de sensibilitate prin limbaj și acțiunea faptelor de limbă asupra

sensibilităţii". Stilistica Bally-Iordan este, prin urmare, o stilistică afectivă întemeiată pe conceptul de *expresivitate*. Iordan, însă, extinde sfera expresivităţii, depăşind restricţia lui Bally. Pe linia lui Leo Spitzer, el aşează la originea expresivităţii şi *fantezia*, care se manifestă, de exemplu, în *izolări* (termenul este preluat de Iordan de la A. Philippide): *zgîrie-brînză, brînză-n sticlă, îşi mănîncă de sub unghii* etc. Pe acest teren, însă, Iordan nu putea să nu se apropie de limba poeţilor: „Imaginile evocate de el concretizează, plasticizează, materializează oarecum noţiunile respective. Faptul ne trimite fără să vrem la figurile de stil ale poeţilor. Căci procesul psihologic este acelaşi. De altfel, cuvintele expresive seamănă într-o anumită măsură şi din punctul de vedere al valorii lor afective cu figurile de stil. Aceasta ar putea face să se creadă că în fond este vorba de lucruri identice şi că, prin urmare, nu se justifică existenţa stilisticii ca disciplină nouă, deosebită de studiul stilului".

Descoperindu-se în faţa celor două stilistici, mai exact, orientări în stilistică – Bally şi Leo Spitzer, Iordan este conştient de imposibilitatea alegerii („Preferinţele – afirmă el – trebuie eliminate, cel puţin principial, din preocupările noastre", 1975: 24) şi, în consecinţă, înglobează în obiectul stilisticii şi faptele de limbă a căror „valoare expresivă, adică stilistică" îşi are originea în acţiunea fanteziei, acceptînd totodată şi luarea în consideraţie a factorului estetic. Prin aceasta, Iordan depăşeşte şi prima restricţie a lui Bally, limba vorbită, admiţînd şi cercetarea limbii scrise, dar numai în acele aspecte în care se manifestă ca „produs colectiv, deci ca *limbă* (= *langue*, în terminologia lui Ferninand de Saussure)" (*ibidem*).

Prins între cele două direcţii, Iordan îşi apără poziţia teoretică condiţionînd fenomenele luate în atenţie de generalitatea şi spontaneitatea lor: „se cuvine să ţinem seama de factorul estetic, în măsura în care el face impresia unei apariţii spontane şi fireşti" (*ibidem*), întocmai ca Ch. Bally, citat în *Introducere*: „Le langage spontané est toujours *en puissance de beauté*, mais sa fonction naturelle et constante n'est pas d'exprimer la beauté; dès qu'il se met volontairement au service de l'expression du beau, il cesse d'être l'objet de la stilistique..." (1909 I: 181; în Iordan, 1975: 14).

Limba scriitorilor este respinsă din sfera de cercetare a stilisticii (lingvistice) – „trebuie să lăsăm la o parte limba scriitorilor, adică stilul propriu zis" – pe de o parte, pentru caracterul individual al întrebuinţării faptelor de limbă şi al producerii valorilor stilistic, pe de alta, pentru intenţionalitatea, de tip estetic, a întrebuinţării limbii. Opoziţia *stilistică (lingvistică) – studiul stilului* se concretizează aici în opoziţia *expresivitate spontană, firească, afectivă – expresivitate voluntară, artificială, estetică*.

Dar aici intervine ceea ce s-ar putea numi *contradicţia lui Iordan*; teoretizînd excluderea limbii scriitorilor din studiul stilisticii, pe de o parte, el recurge în mod frecvent la exemplificări din opera scriitorilor în chiar *Stilistica limbii*

române, pe de altă parte, a realizat multe studii autonome consacrate „limbii şi stilului" unor scriitori precum Neculce, Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu etc.

Oricum am privi lucrurile, textul scriitorului se situează într-o stilistică a vorbirii. Motivarea lui Iorgu Iordan, implicită sau explicită, are în vedere natura „orală" a scrierilor luate în atenţie, în sine sau numai pentru exemplificări. Cu alte cuvinte, textul lui Creangă sau textul lui Caragiale ar reprezenta actualizări ale procedeelor stilistice din limba comună. Dar fenomenul este cu mult mai complex decît pare la prima vedere, iar studiile şi comentariile lui Iordan vorbesc mai degrabă de soluţii mereu provizorii. Astfel, în *Stilistica limbii române*, admiţînd înglobarea limbajului scris (de fapt, a limbajului scris al scriitorilor, lingvistul român lasă la o parte orice discuţie privind acest aspect al limbii în afara textului literar; nu se vorbeşte, de exemplu, de stilul epistolar, nici de stilul publicistic sau de stilul ştiinţific) în sfera de cercetare a stilisticii, o condiţionează de prezenţa unor elemente de vorbire curentă: „Limbajul scris poate fi atras şi el în sfera preocupărilor noastre, dacă şi întru cît conţine particularităţi stilistice venite din vorbirea curentă" (Iordan, 1975: 15), pentru ca în nota la această concesie să se expliciteze: „Este, la noi, cazul lui Creangă, Caragiale şi Brătescu-Voineşti, de pildă, care au un stil «vorbit»: popular (dar stilizat, în sensul că povestitorul face impresia unui ţăran cultivat) la primul, familiar la ceilalţi doi (cu deosebirea esenţială, totuşi, că la Caragiale familiaritatea are, de cele mai multe ori, aspect periferic)". Ar fi suficientă această notă pentru a observa cum poziţia spontaneităţii în generarea valorilor stilistice este subminată. Admiţînd că există o stilistică a limbii şi o stilistică a vorbirii, trebuie să admitem şi că actualizarea procedeelor stilistice se produce spontan (dar numai dacă exprimă stări afective) numai în stilul conversaţiei, cînd limba se întrebuinţează cu funcţia ei curentă, de comunicare. În textul scriitorului, limbajul personajelor este o întrebuinţare de gradul II a stilului conversaţiei, ceea ce am numit în *Structura stilistică a limbii române contemporane* (Irimia, 1986) „stil în stil". Funcţia stilistică a procedeelor este deosebită; funcţia expresivă, care dirijează structurarea textului în raport cu stările afective, cu individualitatea în general a vorbitorului, este aici dominată de funcţia poetică, funcţie care orientează structurarea textului în strînsă legătură cu desfăşurarea universului său semantic.

Pe de altă parte, însă, scriitorul este concomitent şi un vorbitor al limbii naţionale; ca atare, în scrisul său intervin, în planul naratorului din structura textului literar, elemente lingvistice care reflectă individualitatea lui – culturală, intelectuală, temperamentală etc. – şi care se pot considera şi care pot fi chiar spontane.

Lui Iordan nu-i scapă această posibilitate, dar atunci are în vedere o motivare de altă natură, extralingvistică, aşa cum se întîmplă într-un comentariu privind „limba lui Mihail Sadoveanu": „Această quasi-identitate între limba proprie şi aceea a eroilor săi – este numai într-o anumită măsură produsul unui

act de voinţă, al intenţiei de a scrie aşa, în vederea realizării unui ideal artistic de mai înainte stabilit. *Ea se datoreşte în primul rînd solidarităţii depline a scriitorului cu oamenii simpli, oameni din popor*" (*s.n.*, D.I.) (Iordan, 1977: 327).

Pe scurt, opera stilistică fundamentală a lui Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, care rămîne fundamentală pentru cunoaşterea unei variante stilistice a limbii române, limbajul popular, în spaţiul căruia, de altfel, se constituie specificitatea stilistică a limbii naţionale, şi studiile sale consacrate unor scriitori se desfăşoară într-un dialog care pare cel mai adesea fără sorţi de împăcare. Stilisticianul român este, în cele din urmă, luat în stăpînire de opera supusă cercetării şi, chiar intervenind pe alocuri cu elemente din gîndirea lui teoretică, intră pe neobservate pe un teritoriu refuzat, cel al stilisticii estetice. Rezistă în studiul limbii lui Eminescu (sărac în observaţii privind funcţia estetică a diferitelor categorii sau structuri lingvistice) dar cedează în studiul operei lui Creangă sau Caragiale, care rămîn, de altfel, studii exemplare în sensul forţei cu care obiectul supus cercetării îi impune cercetătorului să-şi abandoneze prejudecăţile. Aceste studii, contribuţii fundamentale la cercetarea stilistică a literaturii române, confirmă şi întăresc aprecierea lui Tudor Vianu, intrat direct în dialog cu stilistica lui Iordan: „Nu este, deci, posibil de a vorbi despre o stilistică lingvistică şi de una nelingvistică. Toate efectele de stil rezultă dintr-o anumită întrebuinţare a limbii, a lexicului cu toate varietăţile lui semantice, apoi a formelor şi construcţiilor ei, încît noţiunea unei stilistici nelingvistice este o alăturare de cuvinte tot atît de nejustificată ca, de pildă, fier de lemn sau cerc pătrat" (Vianu *et al.*, 1958: 18).

Dar *Stilistica*... lui Iorgu Iordan şi-a îndeplinit rolul; nu a determinat numai orientarea conştientă a cercetătorilor spre limbajul nefigurat, inclusiv în studiul literaturii, ci şi conştientizarea dependenţei de limba comună chiar a limbajului figurat şi, în esenţă, a operei literare.

Şi aici intervine cel de-al doilea aspect al paradoxului Iordan. A întemeiat „stilistica lingvistică" românească, dar cercetarea stilistică, cu foarte puţine şi nesemnificative exemple, nu l-a urmat, şi nu l-a urmat nici prin studiile fondatorului ei, ci s-a vărsat într-o stilistică de ample deschideri, fără restricţii de nici un fel.

Collegium, nr. 4, 1988, p. 174-178.

STILUL ŞTIINŢIFIC

Una dintre caracteristicile esenţiale ale limbii este de a fi aceeaşi pentru o întreagă comunitate de vorbitori şi diferită în întrebuinţarea fiecăruia în parte. Ea este, adică, *socială* şi *individuală* în acelaşi timp. Prin aspectul social, *limba* asigură comunicarea unui mesaj. Prin cel individual, *vorbirea* conturează un spaţiu uman subiectiv în care se situează datele obiective ale mesajului.

Elaborînd şi transmiţînd un enunţ lingvistic, vorbitorul *comunică* şi totodată *se* şi *comunică*[1]. Celor două dimensiuni ale spiritualităţii umane, *gîndirea* şi *simţirea*, le corespund două straturi în organizarea enunţului: unul, al componentelor noţional-intelectuale, şi altul, al celor subiectiv-afective. Primul strat descrie caracterul *tranzitiv* (în aceeaşi terminologie a lui Tudor Vianu) al mesajului, prin care subiectul vorbitor transmite informaţii despre lumea din jur sau despre experienţa sa de viaţă. Cel de-al doilea dezvoltă caracterul *reflexiv*, prin care subiectul vorbitor, mai mult subconştient, introduce informaţii despre sine, despre reacţiile sale specifice la lumea din jur.

Cele două straturi sînt mai uşor delimitabile, în realizarea lor concretă, în limbajul oral, cînd se înscriu mai mult în bipolaritatea *obiectiv – intelectual – social – individual*. Într-o propoziţie ca: „A plecat supărat, bietul băiat!", adjectivul *bietul* (fără funcţie sintactică) şi topica subiectului poartă încărcătura afectivă a mesajului, iar ceilalţi termeni dezvoltă, atît prin sensul lor lexical, cît şi prin cel gramatical, conţinutul informaţional obiectiv, intelectual.

În limba literară scrisă, cele două straturi sînt interferente şi se intercondiţionează. Ponderea o are mai ales primul: conţinutul obiectiv al comunicării impune anumite limite şi orientează dezvoltarea şi manifestarea componentelor subiective, iar caracterul *reflexiv* nu este doar expresie a reacţiilor afective ale autorului unui text, ci şi a apartenenţei sale la un anumit domeniu al cunoaşterii umane. Structura lingvistică a enunţului implică aici dezvoltarea unei perspective tripolare: *general – particular – individual*. Zona de interferenţă a celor două straturi o descrie *particularul*: stratul de *tranzitivitate* se înscrie în raportul *general – particular*, de esenţă socială, iar cel de *reflexivitate*, în raportul *particular – individual*.

Stilurile *colective* (numite şi *funcţionale*) sînt variante ale întrebuinţării limbii în funcţie de particularităţi impuse comunicării lingvistice de specificul domeniilor de activitate umană, iar profilul lor este conturat de raportul dintre *tranzitivitate* şi *reflexivitate*, precum şi de modul specific în care acesta se desfăşoară în corelarea celor trei perspective.

Stilul *ştiinţific* se defineşte prin dominarea netă a tranzitivităţii asupra reflexivităţii enunţului lingvistic şi prin înscrierea raportului dintre ele în corelaţia *general – particular*.

Stilului beletristic îi este specifică predominarea caracterului reflexiv şi înscrierea raportului în corelaţia *general – particular – individual*, cu reliefarea semnificativă a individualului.

Între cele două stiluri, în opoziţie, limba literară dezvoltă alte două: *juridico-administrativ*, corespunzător domeniului raporturilor sociale instituţionalizate, şi *publicistic*, expresie a comunicării de masă.

---

[1] *Cf.* Tudor Vianu (1968: 32).

* * *

1. În stilul ştiinţific se impun ca fundamentale două din cele şase funcţii ale limbii, delimitate de Roman Jakobson: funcţia *referenţială* (numită şi *denotativă* sau *cognitivă*) şi funcţia *metalingvistică*. Acestea anihilează acţiunea celorlalte. Funcţia denotativă ţine sub un control sever funcţia expresivă, anulîndu-i aspectul emotiv; în structura internă a faptului de limbă, nucleul noţional tinde să anuleze total zona reflexivităţii individuale. În elaborarea enunţului, selecţia termenilor şi combinarea lor se subordonează exigenţelor cuprinderii cît mai exacte, mai complete şi fără echivoc a obiectului supus cercetării ştiinţifice într-o expresie lingvistică neutră, capabilă să înlăture orice ambiguitate, pentru impunerea conţinutului semantic denotativ, prin anularea, pe cît posibil, a oricărei conotaţii.

Spre deosebire de comunicarea cotidiană, cea ştiinţifică implică două grade de cunoaştere: *empirică* şi *conceptuală*. Aceasta impune receptorului (ca şi emiţătorului, de altfel, în elaborarea enunţului) să cunoască, pe lîngă codul lingvistic (adică sistemul propriei limbi sau al limbii în care se realizează comunicarea), şi codul *metalingvistic*, expresie a desfăşurării funcţiei metalingvistice. Cunoaşterea conceptuală este imposibilă în afara asimilării exacte a semnificaţiei terminologiei ştiinţifice. Atît elaborarea, cît şi receptarea unui enunţ precum: „Calculaţi cu cît este mai mare viteza mişcării de revoluţie a pămîntului în comparaţie cu viteza mişcării de rotaţie la ecuator" presupune cunoaşterea ştiinţifică exactă a termenilor şi sintagmelor: *ecuator, mişcare de revoluţie, mişcare de rotaţie.*

Terminologia ştiinţifică este o componentă definitorie a vocabularului stilului ştiinţific. Întrebuinţarea termenilor cu sensul lor noţional, denotativ, este o trăsătură specifică a unităţii lexicale de bază, cuvîntul.

2. Întrebuinţarea termenilor lexicali cu sensul lor denotativ şi organizarea sintactică a enunţului pe principiile structurării logice asigură semnificaţiei caracter *obiectiv* şi *închis*, iar prin aceste atribute, *constanţă*. Constituirea semnificaţiei (sau, mai exact, volumul şi natura informaţiilor pe care acestea se întemeiază) e condiţionată de locul şi de timpul elaborării enunţului, dar ea rămîne indiferentă la locul şi la timpul receptării ei. În stilul beletristic, semnificaţia fiind *deschisă*, ea este şi *variabilă*, în funcţie de timpul şi spaţiul cultural în care are loc receptarea ei. În cazul textului ştiinţific, în schimb, specificul raportului dintre enunţ şi receptor este dat de desfăşurarea cunoaşterii ştiinţifice între cei doi poli: *adevăr* şi *fals*. Receptorul trebuie să reconstituie întocmai semnificaţia. În acelaşi timp, însă, progresul necontenit al cunoaşterii umane, precum şi concepţia ştiinţifică sau filosofică a receptorului îl pot determina să se situeze pe o anumită poziţie; mai exact, el poate admite sau respinge semnificaţia, schimbîndu-i poziţia în interiorul opoziţiei *adevăr – fals*, fără a o modifica, însă. El elaborează, eventual, un alt enunţ, cu o altă semnificaţie, care o corectează, o îmbogăţeşte sau o respinge pe prima. Astfel, situîn-

du-se în perspectiva adevărului ştiinţific formulat de Nicolaus Copernic şi Galileo Galilei, receptorul va putea respinge ca *falsă* semnificaţia enunţului: „Pămîntul stă fix în centrul universului, iar în jurul lui se rotesc soarele, planetele şi toţi ceilalţi aştri", reflectînd concepţia geocentrică a lui Aristotel.

3. Caracterul obiectiv şi constanţa semnificaţiei stau într-o legătură de interdependenţă cu caracterul ei *universal*. Acesta, întemeindu-se pe universalitatea cunoaşterii ştiinţifice, se realizează prin codul metalingvistic, prin împletirea semnelor lingvistice specifice limbii naţionale cu semne din alte limbi şi cu semne ale unui limbaj simbolic universal (simboluri matematice, fizice, chimice).

Terminologia ştiinţifică este constituită dintr-un număr de termeni definind concepte fundamentale, cei mai mulţi de circulaţie internaţională, şi cu forme adaptate la sistemul limbii naţionale: *arhaism, axiomă, copulă, frază, integrală, metaforă, mulţime, mit, motiv* (poetic), *nucleu, compoziţie, silogism* etc.

În ştiinţele naturii mai ales, intervin în lexicul ştiinţific termeni şi sintagme latineşti, întrebuinţate în paralel cu termeni româneşti (de obicei populari): *mucor mucedo* (mucegaiul alb), *falco peregrinus* (şoim călător), *hippocampus hippocampus* (căluţ de mare), sau fără acest corespondent: *antenarius scaber* (o specie de peşte exotic), *cerithium* (gen de moluşte gastropode) etc.

În ştiinţele exacte, cu un grad maxim de conceptualizare (matematica, astronomia, fizica, chimia), limba română se reduce în mod frecvent la cîţiva termeni relativi (verbali sau conjuncţionali) întrebuinţaţi pentru a articula componentele predominante ale unui limbaj simbolic.

În afară de *universalitate*, împletirea elementelor limbii naţionale cu elemente ale limbajelor simbolice asigură enunţului *densitate* şi semnificaţiei sale *univocitate*, alte caracteristici definitorii ale stilului ştiinţific.

Limba şi literatura română, nr. 3, 1980, p. 1-12.

NOTE DESPRE LIMBAJUL POETIC

Esenţială în studiul literaturii, al poeziei moderne mai ales, este luarea în consideraţie a limbajului poetic, „locul geometric" al *substanţei* şi *expresiei* unei creaţii. Ideea începe a se impune în consideraţiile teoretice, chiar dacă în practica interpretării literaturii ea este, în general, ignorată, sau numai „uitată".

În poezia şi în estetica modernă (creaţia poetică trebuie interpretată în relaţie cu ideile – ale poetului, ale epocii – despre ea), limbajul a încetat a mai fi (şi a mai fi considerat) simplu mijloc de transmitere a unui „conţinut" poetic; el nu mai „redă numai, ci încorporează" (Liviu Rusu). Limbajul poetic nu mai e „formă" doar (va fi fost vreodată?), e conţinut şi formă.

Specificul limbajului poetic derivă din aceea că se cuprinde, în acelaşi timp, în două sisteme, în sistemul lingvistic (orice poezie, înainte de a fi un text literar, este un enunţ lingvistic – Roman Jakobson) şi în cel al artelor. Prin

cuprinderea lui în sistemul artelor, îşi conturează o individualitate proprie în sistemul lingvistic. Prin apartenenţa la sistemul limbii îşi conturează o individualitate proprie în sistemul artelor. Şi conturează specificul artei pe care o condiţionează.

Poezia se află într-o permanentă luptă cu ceea ce o ţine prea strîns legată de sistemul limbii şi care creează aparenţa (sau nu numai aparenţa dar, fără îndoială, de multe ori pretextul sau justificarea) unei frîne pentru cuprinderea ei în sistemul artelor. Poetul trebuie să se smulgă de sub o suveranitate lingvistică întemeiată pe funcţia de comunicare a limbii, în drumul ei neîntrerupt spre abstractizare. Culoarea, blocul de marmură, sunetul sînt *mijloace* doar de exprimare a unei idei artistice. Cuvîntul este *mijloc*, este *component, condiţie, obstacol, toate în acelaşi timp*, în procesul de transfigurare artistică a realităţii.

Poetul nu are dreptul (chiar dacă uneori şi-l ia, cu preţul neajungerii la poezie, însă; vezi, în acest sens, „producte" ale literaturii de avangardă, sau atîtea dintre „productele" poetice actuale) să ignore funcţia de comunicare a limbii. El are doar latitudinea de a o transfigura: comunicarea lingvistică să devină comunicare estetică, nu necomunicare.

Altfel, poezia iese din sistemul lingvistic, fără a mai pătrunde în cel al artelor, însă. Trecerea dintr-un sistem în altul se face – bineînţeles, fără abandonarea celui dintîi – prin încleştarea poetului – creator veritabil – cu cel de-al doilea component al suveranităţii lingvistice: procesul de abstractizare. În această „luptă dreaptă" îşi constituie limbajul poetic structura proprie, opunîndu-se mereu mai mult normei, care funcţionează ca limbă literară.

Ideea intrării limbajului poetic în relaţii de diferenţiere, de abatere sau chiar de opoziţie nu e nouă. Numai că ceea ce începuse prin a fi *una* din caracteristicile limbajului poetic ambiţionează azi însăşi definirea conceptului. Evident, concomitent cu o precizare a termenilor de referinţă luaţi în consideraţie, B. P. Hasdeu, apoi Tudor Vianu, Liviu Rusu iau ca termen de referinţă limba comună, concept nu tocmai clar, realitate foarte eterogenă. Charles Bally, Jean Cohen, Tzvetan Todorov consideră ca al doilea termen de referinţă limba scrierilor ştiinţifice. La fel procedează, pînă la un punct, Solomon Marcus (*Poetica matematică*), pentru care limbajul ştiinţific reprezintă „gradul zero al limbajului". Dar S. Marcus merge mai departe (chiar prea departe, după opinia noastră); limbajului liric – exponent al limbajului poetic – îi opune limbajul matematic – exponent al limbajului ştiinţific.

Ni se pare că cea mai proprie pentru definirea esenţei limbajului poetic este relaţia cu limbajul ştiinţific („mediu"), dar privită dintr-o perspectivă întrucîtva diferită decît se propune în general.

Stilul ştiinţific este considerat o modalitate de organizare a limbii literare. Ca şi stilul beletristic, ca şi celelalte stiluri. Dar stilurile sînt numai în parte (adică numai pînă la un anumit punct) ale limbii literare – ele sînt, de fapt, ale limbii comune. Pentru că şi stilul ştiinţific, de la un punct (din momentul

diversificărilor şi specializării) şi cel beletristic se opun (cel beletristic mai mult, cel ştiinţific mai puţin, dacă nu avem în vedere limbajul matematic) limbii literare. Oricum, nici un stil, în ceea ce are specific, nu se confundă cu limba literară. Există, ce-i drept, un spaţiu de suprapunere (diferit de la stil la stil) dar există şi spaţii de manifestare a specificităţii. Aşa încît limbajul poetic nu poate fi considerat o *abatere* de la limbajul ştiinţific (sau de la limba literară „standard" considerată ca suprapunîndu-se peste stilul ştiinţific); el se află doar în relaţie de opoziţie cu stilul ştiinţific.

Amîndouă stilurile – ştiinţific şi beletristic – (şi toate stilurile) au acelaşi punct de plecare – limba comună: într-o anumită etapă, limba literară – dar prezintă sensuri diferite de desfăşurare, cu care prilej îşi conturează profiluri diferite. Limbajul ştiinţific, dezvoltîndu-se în spaţiul lingvistic doar, reprezintă drumul mai departe, fără contenire, spre abstractizare, al limbii. Limbajul poetic părăseşte la un moment dat sistemul lingvistic (fără a se rupe definitiv de el), pătrunde în sistemul artelor, configurîndu-şi astfel specificul. Atît cît e limbă, el reprezintă o întoarcere, o negare a drumului spre abstract şi, în acelaşi timp, o resubstanţializare a limbii devenită prea mult doar expresie sau tinzînd spre aceasta. Ideea apare încă la Hasdeu: „Dacă vom zice că «limba prozaică» este o actualitate în momentul cînd se vorbeşte, vom caracteriza «limba poetică» ca *anacronism* în acelaşi moment. Anacronism nu pentru că poetului îi plac vorbe, concepţiuni sau întorsături învechite, uitate, ieşite din întrebuinţare, ci mai ales pentru că modul său de a se exprima, în ceea ce este adevărat poetic, reproduce oarecum copilăria limbii" (1881: 118). Este vorba, altfel spus, de redescoperirea de către poet a valorilor concrete, lăsate în urmă de mersul spre abstract al limbii.

N-au lipsit, bineînţeles, reacţiile faţă de interpretarea limbajului poetic în funcţie de relaţiile de opoziţie în care intră. Limba poetică – s-a cerut – trebuie concepută şi interpretată în ceea ce are specific şi nu prin ceea ce se opune altor limbaje. S-a cerut, dar nu s-a trecut la o astfel de interpretare decît cu totul tangenţial.

Din punctul nostru de vedere, limbajul poetic trebuie conceput din două perspective: – una *exterioară*, concretizată în opoziţiile în care intră, şi alta *interioară*, concretizată în particularităţile sale, în afara relaţiilor de opoziţie. Cele două direcţii nu sînt, însă, paralele: ele se interpătrund, mergînd uneori, în anumite puncte, pînă la suprapunere. Valoarea poetică ia naştere în acelaşi timp din relaţiile de opoziţie cu limba normată şi din transformarea în realităţi estetice a unor virtualităţi de expresie ale limbii, printr-un proces de sinteză a unei mişcări sufleteşti cu o tensiune lingvistică extraordinară – la marii creatori – între „expresie" şi „substanţă". Poezia este doar „o ezitare prelungită între sunet şi sens" (Paul Valéry).

Relaţia de opoziţie în care intră limbajul poetic are un caracter deosebit de complex. Profesorul G. Ivănescu afirma la un moment dat că limbajul poetic este semnificativ în măsura în care „nu este cel curent". Poeţi şi şcoli literare au

transformat relaţia de opoziţie în scop în sine, ca şi cum poezia ar lua naştere în mod fatal din simpla negare (sau ignorare) a normelor limbii! (ideea se pare că ispiteşte pe mulţi dintre versificatorii actuali). În fapt, relaţia de opoziţie este doar un drum, o cale prin care limbajul poetic îşi constituie o altă structură: negarea unor norme gramaticale este o fază numai, una necesară pentru constituirea unei alte „gramatici". Limbajul poetic este semnificativ în măsura în care nu e cel curent numai dacă dincolo de acest „altfel" se află ceva. Într-un fel, relaţia de opoziţie are rolul unui reflector care scoate la lumină elemente lăsate în umbră de evoluţia limbii. Nemaifiind actuală, o anumită formă lingvistică capătă alt relief decît avea pe cînd era actuală. Verbul *a rumpe*, de exemplu, intră la Eminescu în opoziţie, la nivel fonetic, cu verbul limbii literare, *a rupe*. Semnificaţia lirică nu se realizează, în versurile: „*Mureşan* scutură lanţul cu-a lui voce ruginită/ *Rumpe* coarde de aramă cu o mînă amorţită", din simpla opoziţie cu forma literară, ci din realizarea – prin această formă arhaică – a unei mai strînse legături între nivelul semantic şi cel fonetic. În felul acesta, limbajul poetic restabileşte – fie şi numai prin sugestie – o relaţie abandonată de multă vreme de limbile istorice. Se restabileşte corespondenţa dintre forma şi conţinutul elementului lingvistic. În altă parte, calea realizării semnificaţiei lirice poate fi alta (valorile stilistice sînt individuale). În poemul *Călin*, de exemplu, aceeaşi formă introduce discreţie, delicateţe: „Iar voinicul s-apropie şi cu mîna sa el *rumpe*/ Pînza cea acoperită de un colb de pietre scumpe".

Perfectul compus, cu auxiliarul invariabil în funcţie de număr, în versurile: „Şi apa unde-*au fost căzut*/ În cercuri se roteşte" introduce, de asemenea, o notă de opoziţe faţă de limba normală (de fapt, în opoziţie intră întreaga sintagmă de perfect compus, perifrastic) dar, tot aşa, semnificaţia poetică rezultă nu din faptul ca atare, din faptul de a se opune, de a nu fi o construcţie curentă. Semnificaţia lirică (parte din semnificaţia profundă a întregului poem) se constituie *trecînd* prin această formă, atît la nivelul expresiei, cît şi la nivelul semantic. Semivocala *u* este o notă necesară (o bemolizare) în constituirea structurii muzicale a versului; fără *u* s-ar fi creat un hiatus: *Şi apa unde-a fost căzut,* o ruptură în curgerea fluviului sonor continuu, atît de specific versului eminescian. Semivocala *u* şi spiranta *f* sînt sunete mult mai apropiate, primul uşurînd trecerea (fiziologic şi acustic) de la *a* la *f.* Semnificaţia poetică trece, la Eminescu, totdeauna şi prin expresia muzicală. La nivel semantic, prezenţa formei arhaice *au* trece accentul simbolic de pe *locul* căderii („Şi apa *unde*-au fost căzut...") pe *actul* căderii, element de esenţă în constituirea semnificaţiei *Luceafărului*: „Şi apa unde-*au fost* căzut...".

Pe de altă parte, relaţiile de opoziţie trebuie privite în chiar interiorul limbajului unui poet. În conturarea profilului stilistic (şi nu numai în acest caz, de altfel) prezintă importanţă maximă identificarea unor principii polarizatoare, identificarea dominantelor stilistice, adică. În funcţie de aceasta, opoziţia se poate stabili, la un moment dat, nu faţă de limba normată, ci faţă de aceste

dominante. Aşa, de exemplu, în poezia lui Eminescu domină formele de viitor popular. Probabil pentru că formele populare, prin structura lor fonetică, sînt mai proprii contopirii cuvintelor în fluxuri sonore continui, în interiorul cărora graniţele lexicale ale cuvintelor, în general, dispar. Se întîmplă aşa şi în *Luceafărul*. La un moment dat, însă, Luceafărul întrebuinţează forma literară: „Da, *mă voi naşte* din păcat,/ Primind o altă lege...” – este momentul solemn al luării unei hotărîri cu totul deosebite – hotărîrea supremă, a sacrificiului suprem; cuvintele trebuie rostite clar, răspicat, spre a evidenţia greutatea fiecăruia. Iar semnificaţia poetică trece, prin această opoziţie lăuntrică, la nivelul expresiei.

Dimensiunea interioară a specificului limbajului poetic stă, cum am mai spus, în „exploatarea” unor valenţe expresive ale limbii, pe aceeaşi cale a restabilirii solidarităţii „substanţă – expresie”, a înlăturării stratului de indiferenţă. Dominarea imperfectului, împletirea lui cu perfectul simplu, perfectul compus sau mai mult ca perfectul nu prezintă, în episodul cosmic din *Scrisoarea I*, nici un punct de opoziţie cu normele limbii literare sau cu stilul ştiinţific, dar se constituie în element esenţial în realizarea semnificaţiei poetice, prin *revitalizarea* „conţinutului” acestor timpuri, şi mai cu seamă a imperfectului, timp al duratei, devenit timp al nemărginirilor, al lipsei de început şi de sfîrşit, timp al stării pregenetice. Trecînd în prim plan ideea de durată şi de nesfîrşit, imperfectul sugerează în *Luceafărul* permanenta naştere a lumilor: „Vedea ca-n ziua cea de-ntîi,/ Cum *izvorau* lumine”. Şi tot fără a intra în opoziţie cu normele limbii, distribuţia formelor modale ale verbelor din *Lacul* (indicativ, gerunziu, conjunctiv, indicativ, participiu) reprezintă – la nivelul expresiei – reflexul unor mişcări sufleteşti de la nivelul substanţei: certitudine – incertitudine (posibil dar nesigur...) – certitudine; real – imaginar – real; dinamic – static. Iar semnificaţia lirică se constituie din solidarizarea perfectă a celor două nivele.

Dimensiunea interioară cunoaşte, de asemenea, opoziţii lăuntrice, fără a intra, însă, în vreun fel, în relaţii de opoziţie cu normele limbii literare (aşa cum se întîmplă în cazul opoziţiilor lăuntrice din dimensiunea exterioară a limbajului poetic). Aşa, de exemplu, poemul *Luceafărul* îşi conturează ideea poetică centrală, printre altele, prin străbaterea mai multor opoziţii pronominale, la nivelul expresiei. Mai întîi, opoziţia dintre *Luceafăr* şi *fata de împărat*, susţinută şi de distribuţia (dominantă) a pronumelor personale *eu*, *tu* şi mai ales a adjectivelor posesive: sfera *mea*, *a mele* ceruri, tatăl *meu*, mumă-*mea*, cămara *ta*, lumea *ta*, în cuvintele „imaginate” ale Luceafărului. Apoi comuniunea *Cătălin/Cătălina*, sugerată, la nivelul expresiei, prin pluralul pronumelui (sau al verbului): „Doar *ni* s-or pierde urmele/ Şi nu *ne*-or şti de nume” (în nici una din chemările Luceafărului, în „lumea lui”, nu s-a întrebuinţat forma de plural, persoana I). În răspunsul Demiurgului la ruga lui Hyperion, opoziţia capătă dimensiunea generalului, primind forma *ei/noi*: „*Ei* doar au stele cu noroc/ Şi prigoniri de soarte,/ *Noi* nu avem nici timp, nici loc”. În final, după ce s-a vădit apartenenţa sa la o altă lume, Luceafărul marchează opoziţia fundamentală a

poemului: *eu* (omul de geniu) – *voi* (societatea incapabilă de a-şi depăşi condiţia limitată): „Trăind în cercul *vostru* strîmt/ Norocul *vă* petrece,/ Ci *eu* în lumea *mea* mă simt/ Nemuritor şi rece".

Importantă pentru definirea limbajului poetic, în ceea ce are specific, este prin urmare interpretarea semnificaţiei lirice. Iar aceasta se realizează deopotrivă din intrarea limbajului poetic în relaţii de opoziţie (complexe), dar şi din trezirea la viaţă a cuvintelor „ucise" prin *instrumentarea* lor în procesul comunicării.

În definitiv, nu reprezintă cuvîntul *giulgiul* simbolul unei realităţi, al unei trăiri, din momentul în care ea a fost constrînsă *să-şi dea sufletul* unui şablon lingvistic? Şi nu este oare misiunea poetului tocmai aceea de a transmite „lucrurilor" *ucise* prin limbă suflarea vieţii, prin limbaj poetic?

Convorbiri literare, nr. 9, 1971, p. 79-82.

LIMBAJUL POETIC ŞI RECUPERAREA ESENŢEI ORIGINARE A LIMBII

Aserţiunile şi, mai frecvent, întrebările lui Eminescu privind poezia şi limbajul poetic sînt, în esenţa lor, generate de desfăşurarea actului de creaţie şi i se circumscriu. Înscrise în această perspectivă, a dinamicii actului poetic, ele reprezintă conştientizarea tensiunii lăuntrice, definitorie pentru Eminescu, între aspiraţia spre perfecţiune (însoţită de întrebarea: *Dar ce-i perfecţiunea*?) şi o stare de neîncredere în capacitatea cuvîntului de *a da formă* şi, prin aceasta, existenţă autentică lumii interioare, care îşi cere exteriorizarea.

A da formă este termenul constant al poeticii eminesciene, în funcţie de care se desfăşoară raportul *poezie – limbaj*, raport care domină în mod explicit întrebările poetului privind actul poetic.

Fără să fie singura înţelegere, raportul *poezie – limbaj* este mai ales un raport de identificare; poezia este identificată, total sau metonimic, cu limbajul. Poeţii înaintaşi au scris „*o limbă* ca un figure de miere", *spusa* lor „era sîntă şi frumoasă", actul creaţiei implică „lupta" cu limba: „El ar frînge-n vers adonic *limba* lui ca şi Horaţiu", „să-ncercăm în luptă dreaptă/ A turna în formă nouă *limba* veche şi-nţeleaptă".

Raportul *poezie – limbaj* concentrează întreaga dinamică a procesului de generare a sensului poetic în interiorul raportului macrocosmos – microcosmos, care devine macrocosmos – limbaj – microcosmos în spaţiul unui text poetic, şi de descoperire şi reconstituire a sensului poetic la receptare.

Textul poetic este o modalitate de obiectivare a raportului dintre eul poetic şi eul cosmic, mediat de limbaj:

limbaj
Eul poetic ⇄ ⇄ Eul cosmic
poem

Poetul se descoperă (omul comun se află pur şi simplu) în faţa a două „realităţi" care îi preexistă şi cu care urmează să intre în dialog. Gradul de autenticitate, modul de desfăşurare şi adîncimea dialogului condiţionează identitatea poetică a creaţiei sale.

Poetul faţă cu lumea

Raportul poetului cu universul are o desfăşurare specifică, chiar dacă aparent nu s-ar deosebi de raportul omului comun cu lumea. Lumea e plină de semne, dar acestea pot rămîne (şi cel mai adesea rămîn) simple manifestări la exterior, fenomenologice; ele pot fi folosite ca repere în cunoaşterea ei ştiinţifică sau într-o cunoaştere de tip empiric, dar funcţionează într-adevăr semiotic numai cînd primul termen al raportului este poetul, care nu recunoaşte doar în lume spaţiul şi timpul care îi este dat (proiecţie, de fapt, a umanului asupra universului), ci încearcă să intre în dialog cu ea în aspiraţia de a-i descifra misterul cel mai adînc, aflat dincolo de fenomenal: „Natura – spune Mikel Dufrenne – nu poate să apară decît unor conştiinţe capabile s-o sfideze" (1971: 234). Poetul este o asemenea conştiinţă.

Eminescu este primul poet român care nu descrie natura, ci îi pune întrebări. De la personificarea, în acest sens, a semnelor care alcătuiesc un limbaj expresiv – lumea se comunică pe sine, într-o perspectivă de antropomorfism: „Marea aerului caldă, stele ce întîrzii line,/ Limba rîurilor blîndă, ale codrilor suspine,/ Glasul lunei, glasul mărei se-mpreună-n infinit" (Eminescu, 1952: 125) – se ajunge în gîndirea poetică eminesciană la privirea lumii ca „o carte de semne" care comunică şi care se cer descifrate.

Este un dat al poeziei capacitatea de a trece dincolo de *semnele – ca expresie* şi a descoperi *semnele – ca limbaj*. În raportul *om – univers*, singur poetul poate suprapune două „activităţi": 1) descifrează (sau aspiră să descifreze) sensurile de adîncime ale „semnelor" şi ale organizării lor în „Cartea lumii" (metaforă definitorie a creaţiei lui Eminescu), 2) îşi asumă această lume de semne, făcînd-o să intre în dialog cu propria-i lume interioară.

Această poziţie specifică, „privilegiată", a poetului generează întrebări privind sensurile adevărate încifrate în „Cartea lumii" şi declanşează la Eminescu *primul moment al dramatismului actului de creaţie*. Spirit interogativ, „mînat de-ndoială", poetul alternează sentimentul încrederii în posibilitatea receptării limbajului naturii: „A firii dulce limbă de el era-nţeleasă/ Şi îl împlea de cîntec, cum îl împlea de dor" (*ibidem*: 314), cu sentimentul de neîncredere: „În zădar ne batem capul, triste firi vizionare,/ Să citim în cartea lumii semne ce noi nu le-am scris" (*ibidem*: 46).

„Scrisă" printr-un act demiurgic, „Cartea lumii" stă sub semnul sacrului şi atrage sub acelaşi semn şi descifrarea ei, care ar echivala cu ieşirea de sub zodia efemerităţii prin deschiderea către semnificaţiile de adîncime; poetul, asemenea fiului de împărat din *Povestea magului călător în stele*, ar urma „să

vadă-n cartea lumii un înţeles deschis,/ Căci altfel viaţa-i umbră şi zilele sînt vis" (*ibidem*: 154).

Descifrarea „Cărţii lumii" este accesibilă omului numai printr-un proces de mediere sau de iniţiere. Medierea o poate realiza cartea sacră a magului, care „La ceruri priveşte şi zodii descurcă/ E-o carte ce nimeni în veci n-o citeşte/ Sînt legile-n semne din ăst univers" (*ibidem*: 157). Iniţierea se poate realiza printr-un act de magie sau prin actul poetic; poetul este, prin aceasta, asemeni magului, dar, spre deosebire de mag, care descifrează semnele înscrise în „Cartea lumii" prin intermediul *cărţii sacre*, care are încifrate, în „traducere", în semnele ei specifice (de gradul II), sensurile din cartea originară, poetul scrie el însuşi cartea în care urmează să „încifreze" aceste sensuri. Poetul citeşte semnele universului şi le dă sens în chiar procesul de căutare a sensului, care se dezvăluie a fi, de fapt, un proces de producere a sensurilor; lumea sa interioară, „oglindă lină lumei de-mprejur", este prima treaptă în procesul, foarte complex, de constituire a universului poetic al cărţii sale. Prin dinamica sa intimă în desfăşurarea raportului cu lumea, cosmosul interior al poetului se constituie într-un mod de a face semnificantă lumea de semne a Universului prin dezvoltarea unei lumi de sensuri poetice care-şi caută semnele în măsură să le încifreze. În acest proces, numai printr-un dialog autentic *microcosmos – macrocosmos* lumea îşi afirmă sau recuperează, îşi dezvoltă sau îşi descoperă esenţa, ascunsă neiniţiaţilor, de limbaj: „Poezia este, deci – interpretează în secolul nostru Mikel Dufrenne – primul limbaj, acela care răspunde în om limbajului naturii sau mai curînd *care face să apară natura ca limbaj*" (*s.n.*, D.I.) (1971: 231).

Descifrarea semnelor înscrise în „Cartea lumii" este condiţionată de starea de inocenţă: „A firii dulce limbă de el era-nţeleasă /.../ Visa copilul". Pierderea inocenţei, subminată de scepticismul înţelepciunii (care afirmă suveranitatea neantului: „M-ai învăţat să nu mă-nchin la soarte/ Căci orice-ar fi ce ne aşteaptă – moarte!" (Eminescu, 1952: 375), aduce cu sine pierderea accesibilităţii la sensurile limbajului naturii: „Căci glasul tău urechea noastr-o schimbă:/ Pierdută-i a naturii sfîntă limbă" (*ibidem*).

De la întrebarea dramatică prin care se refuză încă ideea inaccesibilităţii semnelor şi a zădărniciei oricărei tentative de a descoperi semnificaţia lor: „Sunt ne'nţelese literele vremii/ Oricît ai adînci semnul lor şters?/ Suntem plecaţi sub greul anatemii/ De-a nu afla nimic în vecinic mers?/ Suntem numai spre-a da viaţă problemei,/ S-o deslegăm nu-i chip în univers?" (*ibidem*: 376-377), poetul trece la afirmarea, încă mai tensionată, a incapacităţii semnelor înseşi de a comunica la exterior adîncimea semnificaţiei lor: „Un semn abia ce poate, ce distaină?/ Ce arată faţa mărei ce-i în mare?" (*ibidem*: 490).

Poetul faţă cu limba

Poziţia lui Eminescu faţă de limbă se înscrie între doi termeni, descrişi de două idei la prima vedere opuse: 1) „Cînd dezvoltarea literaturii ajunge la

punctul acela unde scriitorii înving şi-şi domineazǎ limba, deşi încă cu oarecare cheltuială de putere, atuncea ei scriu mai bine" (Ms. 2258, 1981: 242); 2) „Nu noi suntem stăpînii limbei, ci limba e stăpîna noastră" (Ms. 2275, B, *ibidem*).

Aceste două idei – 1) omul poate ajunge la stăpînirea limbii şi 2) limba e stăpîna omului – se circumscriu, de fapt, la două ipostaze ale limbii: 1) limba ca instrument de cultură, 2) limba ca spaţiu de desfăşurare a raportului om – univers.

Primul aspect este dominat de raţiune şi voinţă, cel de-al doilea, de afect (în sensul filosofic al termenului). Caracterizînd raportul direct al omului în general cu universul, cel de-al doilea aspect guvernează în mod special actul de creaţie, tensionîndu-l şi generînd al doilea moment al dramatismului său, în legătură cu capacitatea intuitivă a poetului de a pătrunde, prin stratul cel mai de adîncime al limbii, misterul lumii.

Fără să teoretizeze în mod explicit în acest sens, Eminescu are în vedere această distincţie; într-o însemnare rămasă în manuscris, de exemplu, el distinge între o fonetică a limbii de cultură (instrument raţional, modelat de intervenţia conştientă a voinţei) şi o fonetică a limbii poetice (sau, în orice caz, a limbii marcate de expresivitate poetică), amîndouă cu originea în limba naţională, dar în variante dialectale diferite: „Chiar pronunţia clasică începuse a [ne] despărţi binişor în două caste, dintre cari un raţionalist neci n-ar fi ştiut cum s-aleagă. Pronunţia moldovenească purisată, care susţinea formal tocmai acele sunete dulci, cari le regăseşti pe toate în acelaşi loc şi-n dialectul toscan al limbei italiene – şi pronunţia cea din Ţara Românească, ridicată azi la gradul de naţională. Astfel, moldovenii [zic] *gudicată, gioc, dzînă, dzău*. Muntenii, din contra, *judecată, joc, zînă, zeu. Calitativmente/musicalmente* (*s.n.*, D.I.) vei alege pe cele dentîi, logice(şte) pe cele de-a doua" (Ms. 2257, *ibidem*: 252).

Stăpînirea limbii ca instrument al culturii naţionale implică în epocă un proces de „emancipaţiune [...] de sub domnia atît etimologică, cît şi sintactică a unei alteia sau unor altora străine" (Ms. 2285, *ibidem*: 242), dar aceasta înseamnă cunoaşterea şi dezvoltarea virtuţilor ei ignorate, descoperirea şi dezvoltarea „materialului ei de fineţe şi de distincţiuni", căci „limba românească e la sine acasă o împărăteasă bogată" (Ms. 2257, *ibidem*: 241). Dovada capacităţilor expresive ale limbii române ca limbă de cultură o afla Eminescu în opera lui Bălcescu: „Nicolae Bălcescu e de altmintrelea o dovadă că limba românească pe vremea lui şi înainte de dînsul era pe deplin formată şi în stare să reproducă gîndiri cît de înalte şi simţiri cît de adînci" („Timpul", 1877, nr. 265).

Din cealaltă perspectivă, a limbii ca spaţiu uman existenţial, al intrării omului în comunicare cu universul, raportul *poet – limbă* dezvoltă un grad maxim de complexitate şi profunzime: „Nu noi suntem stăpînii limbei, ci limba e stăpîna noastră" (Ms. 2275, 1981: 241). Ideea nu este în mod absolut nouă; nouă este aducerea ei din domeniul gîndirii mitice („Limba este Thot, înţeleptul, a cărui forţă este mai mare decît a zeilor..."; inscripţia regelui Shabaka; *apud* Frenkian, 1988: 181), în domeniul gîndirii filosofice, iar pe acest teren

Eminescu îl precede pe Heidegger, care îşi formulează ideea în aproape aceiaşi termeni: „Omul se poartă ca şi cum *el* ar fi făuritorul limbii, cînd de fapt *ea* rămîne stăpîna omului".

Prin însăşi condiţionarea esenţei umane şi, în legătură cu aceasta, prin funcţionalitatea ei complexă, limba mijloceşte raportul omului cu universul şi-l modelează în mod fundamental. Asemeni oricărui vorbitor, poetul intră în raport cu lumea prin limbă, care este, totdeauna, o *anumită* limbă; limba este pentru el spaţiul în care, în timp ce învaţă ce este lumea, îşi învaţă şi umanitatea şi naţionalitatea, adică şi le asumă, întrucît „spirit şi limbă sînt aproape identice, iar limba şi naţionalitatea asemenea" („Curierul de Iaşi", 17 noiembrie 1876). Limba i se impune poetului ca oricărui alt vorbitor dar, spre deosebire de vorbitorul comun, poetului i se impune prin încărcătura de sensuri concrete trecute în umbră, într-un strat de adîncime, în diacronia întrebuinţării ei ca mijloc de comunicare interuman. Sau, poate mai exact, poetul simte cu acuitate întreaga adîncime a tensiunii interne între funcţia limbii de spaţiu şi expresie a reflectării lumii în conştiinţă (în conştiinţa unui popor, ca vorbitor colectiv, în conştiinţa poetului însuşi) şi funcţia ei de vehicul de informaţii despre lume.

Situat în afara actului de comunicare imediată, practică, în care informaţia sau acţiunea se află pe primul loc, limba i se impune poetului prin ceea ce ea tăinuieşte. Poetul conştientizează cel mai acut că adevărul lumii este obscurizat de diacronia limbii, de socializarea (= convenţionalizarea) ei prin întrebuinţare. „Unde vei găsi cuvîntul/ Ce exprimă adevărul?" este expresia acuităţii sentimentului de neîncredere în posibilitatea trecerii dincolo de stratul de convenţionalitate al limbii. Acţiunea poetului se desfăşoară, în actul poetic, în sensul răsturnării modului fals de stăpînire a limbii, prin instrumentalizare şi „regularizare" din afară, cu mijloacele raţiunii sau ale voinţei. Iar aceasta înseamnă a pătrunde în stratul cel mai de adîncime al limbii, ajungîndu-se astfel, totodată, prin cunoaştere afectivă, la stratul de adîncime al lumii.

Poetul este chemat să-i restituie limbii originaritatea. Această înţelegere rezultă din fragmentul eminescian din Ms. 2271 B (1981: 241), considerat în ansamblu, adică fraza iniţială, sentenţioasă: „Nu noi suntem stăpînii limbei, ci limba e stăpîna noastră" şi desfăşurarea ei în continuare: „Precum într-un sanctuar reconstituim piatră cu piatră tot ce-a fost înainte – nu după fantasia sau inspiraţia noastră momentană – ci după idea în genere şi în amănunte care-a predomnit la zidirea sanctuarului – astfel trebuie să ne purtăm cu limba noastră românească. Nu orice inspiraţie întîmplătoare e un cuvînt de-a ne atinge de această gingaşă şi frumoasă zidire, în care poate că unele cuvinte aparţin unei arhitecturi vechi dar în ideea ei generală este însăşi floarea sufletului etnic al românimii".

De la limbă la limbaj poetic

Actul poetic este un act de luare în stăpînire a limbii, dar într-un mod special, dinlăuntru, poetul acceptîndu-i suveranitatea şi recunoscîndu-i sacralitatea. Limbajul poetic se instituie prin aceasta în spaţiu al recuperării esenţei originare a limbii, „întîiul poem al umanităţii", al recuperării inocenţei limbii, cum avea să interpreteze, cam în aceeaşi vreme, B. P. Hasdeu: „Dacă vom zice că «limba prozaică» este o actualitate în momentul cînd se vorbeşte, vom putea caracteriza «limba poetică» ca anacronism în acelaşi moment. Anacronism nu pentru că poetului îi plac vorbe ieşite din întrebuinţare, ci mai ales pentru că modul său de a se exprima în ceea ce este adevărat poetic reproduce oarecum copilăria limbii" (1881: 18).

Restructurînd funcţia de instrument de comunicare a limbii convenţionalizate, limbajul poetic construieşte un univers semantic şi-l manifestă totodată în exterior, un univers de sensuri, poetice, care se exprimă pe măsură ce se desfăşoară, într-un proces în care planul expresiei şi planul semantic tind spre o îngemănare absolută. În această aspiraţie, însă, îşi are originea şi drama limbajului, în concepţia lui Eminescu. Oricît s-ar apropia de esenţa originară a limbii, limbajul poetic poartă cu sine povara naturii sale duale, ca limbă; între componenta materială şi cea ideală, reprezentînd latura exterioară şi latura interioară, se instituie o stare de tensiune permanentă. În actul de creaţie, poetul se confruntă tocmai cu această stare tensională pe care încearcă, dacă nu s-o anihileze (fiind conştient de zădărnicia încercării), s-o acomodeze la exigenţele poemului în curs de desfăşurare; poetul se confruntă acum cu limitele limbajului generate de inerţia în care limba s-a instalat prin convenţionalizare, dar şi de particularităţile imanente naturii sale duale *materialitate – idealitate*.

Neîncrederea în capacitatea limbii de a cuprinde şi a exprima întreg cosmosul lăuntric al poetului: „Dar cînd inima-ţi frămîntă/ Doruri vii şi patimi multe,/ Ş-a lor glasuri a ta minte/ Stă pe toate să le-asculte, //...// Ah! Atuncea ţi se pare/ Că pe cap îţi cade cerul:/ Unde vei găsi cuvîntul/ Ce exprimă adevărul?" şi de a armoniza exterioritatea cu interioritatea: „Cînd pe mine forma, limba, abia poate să mă-ncapă" (Eminescu, 1943: 238) se înscrie într-o perspectivă mai amplă; Eminescu pune sub semnul întrebării capacitatea oricărui sistem de semne de a exterioriza în totalitate (şi nici măcar în esenţa ei) lumea interioară: „Ah! Ce-i cuvîntul, ce-i coloare, sunet/ Marmura ce-i pentru noi ce simţim?" (idem, 1952: 490).

A da formă este actul principal în care se desfăşoară întreaga tensiune dramatică a funcţionării limbii în poezie. În interiorul raportului cu universul prin intermediul limbajului, poetul *dă formă*; „desfăcînd în fâşii" nebuloasa – reflectare în eul său interior a eului cosmic: „Să văd trecînd în haină cuvenită/ Acele gînduri, ce-atunci cînd apar/ Nemuritoare par, pentru c-apoi/ Nici să nu ştii cum de au dispărut/ Din mintea secolilor lungi, greoi/ Ca şi cînd n-ar fi fost" (*ibidem*: 85), poetul fixează pentru eternitate această lume lăuntrică:

„cuvinte cumpănind/ Cu pieritorul sunet al lor să te cuprind/ În lanţuri de imagini duiosul vis să-l ferec/ Să-mpiedic umbra-i dulce de-a merge-n întuneric" (*ibidem*: 436).

Condiţie a smulgerii universului interior de sub zodia efemerităţii, poetul caută prin formă eliberarea de sub tensiunea lui mistuitoare: „Suspine n-am – ah, de-aş avea suspine,/ De-aş avea lacrimi, plînge de-aş puté/ Durerea cea mai crudă, cea mai mare/ Aflînd o formă află uşurare" (*ibidem*: 489); *a da formă* dezvoltă prin urmare o funcţie cathartică; înainte de a se produce la receptarea operei de artă, catharsisul are loc în actul de construire a ei – „catharsisul poematizării" (I. Negoiţescu): „De-al meu propriu cînt mistuit mă mîntui". De aici exclamaţia încărcată de tensiune: „O fericiţi acei ce pot da formă" (*ibidem*: 490).

Dar *a da formă* implică în primul rînd întrebarea esenţială: *Ce este forma?* şi, deci, *Ce înseamnă a da formă?* „E păcat – observa Eminescu, în *Strîngerea literaturii populare* – cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmul, în obicei numai obiceiul, în formă numai forma, în formulă numai formula" (Ms. 2257, 1981: 237). Conştiinţa că toate acestea sînt numai *faţa văzută* este singura în măsură să genereze întrebări privind *adevărul* pe care îl tăinuiesc şi care sînt căile de acces la *faţa* lor *nevăzută*, adică la esenţa originară a lumii, încifrată în limbă şi în diferite forme culturale, dar mascată de exterioritate.

Dimensiunea existenţială a textului poetic, forma lingvistică este numai forma exterioară, forma sensibilă, o variantă „oprită", statică, a unei forme interioare, dinamice, căreia îi este proprie o dublă funcţionalitate: 1) să dea contur lumii interioare a poetului, 2) să genereze şi să orienteze forma exterioară. Limbajul poetic asigură prin dinamica sa, tensionată (între forma interioară şi forma exterioară), procesul fiinţării poeziei: *exterioritate* (macrocosmos) – *interioritate* (microcosmos) – *exterioritate* (expresie lingvistică).

În procesul de elaborare a poemului, în actul poetic, raportul *interioritate – exterioritate* este un raport de interdependenţă, forma (interioară – exterioară) este modul de a se constitui şi exista al unui conţinut care, la rîndul său, o condiţionează: „Ideea e sufletul – notează Eminescu – şi acest suflet poartă în sine ca înnăscută deja cugetarea corpului său..." (Ms. 2257, *ibidem*: 238). Dinamica interioritate – exterioritate, cu caracter axiomatic: „Această dezvoltare dinăuntru înafară, această axiomă..." (*ibidem*) are caracter de generalitate; poezia i se circumscrie, făcîndu-şi-o condiţie existenţială: „sufletul, ideea unei poezii poartă în sine o urmare neapărată a ei" (*ibidem*).

Chiar dacă nu are întreaga desfăşurare, explicită, din concepţia lui Hegel, concepţia lui Eminescu despre raportul conţinut – formă este în esenţă aceeaşi: „În opoziţia dintre formă şi conţinut trebuie să reţinem ca esenţial faptul că conţinutul nu este lipsit de formă ci are formă în el însuşi după cum forma îi este ceva exterior" (1962: 247).

Condiţionarea formei de către conţinutul care o poartă în sine impune ideea că prin limbaj poetul *nu dă formă* unui conţinut ci *descoperă forma*

acestui conţinut, care preexistă nu formei, ci materializării formei. Iar materializarea formei echivalează cu constituirea planului expresiei în funcţionarea unui poem numai întrucît reprezintă acea unică modalitate de organizare a conţinutului în planul semantic al poemului: „O idee trebuie să se realizeze [în] modul care nu permite posibilitatea de-a fi şi altfel, ci aşa şi numai aşa" (Ms. 2257, Eminescu,1981: 82).

Întrepătrunderea conţinut – formă, pînă la pierderea identităţii fiecăruia din cei doi termeni („fond şi formă să se pătrundă, să se confunde", notează Eminescu marginal, în manuscrisul traducerii cărţii lui Rötscher, 1983: 256), se produce prin intermediul imaginii: „Materialul în care se sensibiliză ideea etern-poetică sînt imaginile" (Ms. 2257, idem, 1981: 551). Imaginea reprezintă forma interioară sau, în primul rînd forma interioară, în raport imediat cu conţinutul care o impune, şi îşi caută forma exterioară care să-i poată „cuprinde" esenţa bipolară (formă, interioară, a unui conţinut şi „conţinut" pentru o nouă formă, exterioară). Între forma interioară (*imaginea*) şi forma exterioară (*cuvîntul*), raportul este tensionat şi generează neîncrederea poetului în capacitatea cuvîntului de a cuprinde imaginea: „Vorbele nu sunt nici la jumătatea înălţimei acelor figuri cuasi vii ce mă încîntă în reveriile mele" (idem, 1983: 253).

În desfăşurarea tensionată a raportului dialectic *conţinut ↔ formă* se constituie şi se defineşte esenţa limbajului poetic, ca singurul mijloc material de *in-formare* a lumii interioare (eului poetic) ca lume semantică specifică în dezvoltarea poemului. Căutarea cuvîntului „ce exprimă adevărul" orientează „lupta" poetului cu limba tocmai în sensul stingerii tensiunii dintre cele două lumi care guvernează raportul *imagine – cuvînt*: lumea *semnificată* şi lumea *semnificantă*.

„A lua în stăpînire" limba înseamnă nu a stăpîni forma, ci a o face pe aceasta (prin raportul *formă internă ↔ formă externă*) să concrească cu ideea, să-i devină consubstanţială. Stingerea tensiunii *imagine – cuvînt* implică un act (proces) de transcendere a limbii, care-şi redescoperă astfel identitatea şi funcţionalitatea originară dincolo de manifestarea formalizantă, la exterior, redevenind limbaj, conştientizat ca limbaj poetic.

În procesul de recuperare a esenţei originare a limbii, limbajul poetic tinde să-şi asume concomitent condiţia *mitului* şi condiţia *limbajului muzical* („Ce e poezia?... Voluptos joc de *icoane* şi de *glasuri tremurate...*"). Apartenenţa poeziei la lumea transcendentului („*Înger* palid cu priviri curate...") implică sacralitatea limbajului. „Strai de *purpură şi aur...*" înseamnă *limbaj de sărbătoare, de duminică* (*strai* în opoziţie cu *haină*), aristocratic, în sensul de aristocraţie, înălţime spirituală, deci, limbaj înalt (în secolul nostru, Jean Cohen publică o carte despre limbajul poetic, intitulată *Le haut langage*, Paris, 1985), limbaj *mitic* („Strai... *de aur*"; „Turma visurilor mele eu le pasc ca oi *de aur*", Eminescu, 1952: 110; „Poezia/ Suflet frumos/ Trandafirul ce creşte numai în potir *de aur*", *Exerciţii & Moloz*, idem, 1958: 636). Neputinţa limbii de a *real-iza*

forma pe care conţinutul o poartă *virtual* în sine îşi are originea în neputinţa asumării caracterului mitic: „Căci *plumbu*-n veci *nu-i aur...*"; „Cu *aurul fals* al vorbei spoiesc zădarnic banul/ Cel rău al minţii mele" (idem, 1952: 289).

Asumarea condiţiei limbajului muzical înseamnă intrarea formei exterioare a limbajului poetic sub legile armoniei, ca urmare a armonizării sale cu forma interioară, iar armonia, desăvîrşită în acest mod, asigură atingerea absolutului în poezie: „Celui ales, ea [fantazia]-i vorbeşte în limba ei şi limba ei e armonia lui Plato" (Ms. 2287, idem, 1981: 550). Din această perspectivă, termenii *cîntec, cîntare, cînt, a cînta* („*Cîntarea* mea de glorie săracă", *ibidem*: 335; „Căci voiam să ardă pe al patimilor rug/ Al gîndurilor sînge şi sufletu-n *cîntarea*-mi", *ibidem*: 260), componente ale fondului lexical fundamental al limbajului poetic eminescian, sînt definitorii pentru gîndirea poetică a lui Eminescu; recuperînd originaritatea limbii, limbajul poetic este *cîntec*: „Voit-am a mea limbă să fie ca un rîu/ D-eternă mîngîiere... şi blînd să fie *cîntu*-i" (*ibidem*: 287), întocmai limbajului naturii: „Tu, isvor întunecat/ Într-*un cîntec* glasu-ţi să-l desfaci" (*ibidem*: 304); „Lac,/ Pe care în *cînt* se desfac/ În dulci şi armonice glasuri/ Talazuri" (*ibidem*: 303).

Cititorul faţă cu „Cartea poetului"

Asemeni mitului, prin hieroglifele sale, poezia încifrează, prin sistemul ei specific de semne – limbajul poetic, actualizat în poeme finite, articulate prin raporturi interne în poemul total care este opera în ansamblu – sensurile de adîncime ale lumii. Prin actul poetic, „Cartea lumii" trece în „Cartea poetului", primind aici o altă identitate: „Sînte firi vizionare/ Ce creaţi o *altă* lume pe-astă lume de noroi" (*ibidem*: 36). Această *altă* lume ia naştere tot printr-un act demiurgic, dar în spaţiul limbajului, prin acţiunea *fantaziei*, principiu poetic fundamental, în complementaritate cu *reflecţiunea*, cel de-al doilea principiu ce guvernează actul poetic: „Numai drept vorbind, mama imaginilor, fantazia, mie-mi pare a fi o condiţiune esenţială a poeziei, pe cînd reflecţiunea nu e decît scheletul, care-n opere de artă nici nu se vede [...]. La unii predomină una, la alţii alta; unirea amîndoura e perfecţiunea, purtătorul lor – geniul" (scrisoare către Iacob Negruzzi din 17 iunie 1870).

În scrierea „Cărţii poetului", funcţionarea autentică a limbajului poetic este incompatibilă atît cu absolutizarea valorii în sine a semnelor: „În capetele voastre de semne multe semne,/ Din mii de mii de semne consistă-a voastră lume" (*ibidem*: 385), cît şi cu subordonarea docilă faţă de lumea realului: „Aceasta e menirea unui poet în lume?/ Pe valurile vremei, ca boabele de spume/ Să-nşire-ale lui vorbe, să spuie verzi ş-uscate/ Cum luna se iveşte, cum vîntu-n codru bate?" (*ibidem*: 288).

Lumea poeziei, „*Voluptos* joc cu icoane şi cu glasuri tremurate", expresie a arderii lăuntrice a poetului: „Eu scormonesc în minte-mi *a gîndurilor lavă*" (*ibidem*: 289), „Cînd în propriul tău suflet/ *Un vulcan vuieşte*-n ceaţă,/ De unde

iei spre a-l pătrunde/ Minte rece, ochi de gheaţă?" (idem, 1944: 286), nu se poate constitui prin funcţionarea în gol, autonomă, a elementelor formale, exterioare, prozodice: „Şi să caut numai atîta cum cuvintele se-nnoadă/ Hîrbuite, fără noimă să le-aşez sunînd din coadă?" (idem, 1943: 238) sau interioare, retorice: „Zadarnic paiul sec al minţii-l trieri,/ Drapîndu-i *golul* ei cu *reci* imagini" (idem, 1952: 251).

Încifrînd sensurile de adîncime ale lumii, „Cartea poetului" construieşte *o altă lume*, cu originea în lumea realului: „acea *altă* lume (*s.a.*, M.E.), a genialului rod,/ Căreia lumea noastră e numai un izvod" (*ibidem*: 289). Lumea de sensuri din „Cartea poetului" nu dezvoltă cu lumea realului un raport mimetic, ci un raport interpretativ, printr-un act de recreere echivalent cu descifrarea – încifrarea sensurilor de adîncime din interiorul corelaţiei *fenomenal – esenţial*; această *altă* lume este lumea din spatele realului, lumea esenţelor (devenite idei etern-poetice), lumea scoasă de sub temporal şi accidental, în sensul filosofiei lui Platon: „Şi astfel fantazia nu mai este reflecţia lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezie, ci ca în fantazia poetului şi a artistului se ridică în jur în pietrificaţiunea ideilor eterne ce reprezintă" (Ms. 2287, idem, 1981: 550). Dezvoltată în spaţiul limbajului poetic care şi-a asumat condiţia mitului şi a limbajului muzical, lumea din „Cartea poetului" este marcată de armonia nedeterminării şi a nemărginirii, care înseamnă şi armonia şi cîntecul ieşit de sub strînsoarea lingvistică a cuvîntului: „Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mîndre flori *de aur*,/ Alta unde cerci viaţa s-o-ntocmeşti precum un faur" (idem, 1952: 110).

Această specificitate a genezei şi fiinţării lumii prin „Cartea poetului" determină la Eminescu conştientizarea celui de-*al treilea moment al tensiunii dramatice a actului poetic*, generat de raportul limbaj – poezie; neîncrederea în capacitatea cititorului de a-i descifra sensurile de adîncime, încifrate în „simbolurile şi hieroglifele" sale, de vreme ce acesta nu se poate substitui creatorului; într-un anume sens, cititorul se află în faţa „Cărţii poetului" asemeni poetului în faţa „Cărţii lumii": „În zădar ne batem capul, triste firi vizionare,/ Să citim în cartea lumii semne ce noi nu le-am scris". Poetul citeşte „Cartea lumii" numai în măsura în care se poate substitui creatorului, o citeşte rescriind-o, încifrînd-o în propria-i carte, printr-un proces de recuperare a esenţei originare a limbii, devenită limbaj poetic; pătrunzînd în lăuntrul sacru al limbii, el pătrunde în lăuntrul sacru al lumii. În felul acesta, Poetul *scrie* şi *citeşte* Cartea; el este Demiurg şi mag. Cititorul, înscris în spaţiul limbii convenţionalizate, nu poate trece dincolo de exterioritatea poemei care îl introduce în cunoaşterea fenomenală a lumii şi îl reţine aici: „Ne-nţeles rămîne *gîndul*/ Ce-ţi străbate *cînturile*".

Accesul la lumea poetică, de profunzime, desfăşurată în „Cartea poetului" este posibil, dar este condiţionat de inocenţa lecturii, de capacitatea cititorului de a transcende realul: „Ochii cei cuminţi de fată/ Sau a junelui privire/ De visare îngrecată// Vor pătrunde tremurînde/ Aste suflete curate// Da, la voi se-ndreaptă cartea-mi,/ La voi inimi cu aripe,/ Ah! Lăsaţi ca să vă ducă/ pe-altă

lume-n două clipe” (*ibidem*: 501) şi implică un act de iniţiere: „Azi citesc făr-a pricepe, mîni vor şti să mă citească” (idem, 1943: 232).

Collegium, nr. 5,1989, p. 29-37.

„OMUL [...] METAFORIZANT” ŞI NATURA LIMBAJULUI POETIC

„Omul este animalul metaforizant” este fraza prin care afirmă Lucian Blaga şi fixează specificitatea fiinţei umane, în replică directă la o aserţiune a lui Aristotel: „De la Aristotel a rămas faimoasa definiţie: «Omul este animalul politic». Mai îndreptăţită decît oricare din formule ni se pare aceasta a noastră...” (1969: 282).

Filosoful român nu propune, însă, în *Geneza metaforei,* doar o nouă definiţie întemeiată, în esenţă, pe acelaşi mecanism care a generat fraza lui Aristotel şi alte definiţii după acelaşi model, situînd, adică, în prim plan, în funcţie de context, adesea, o dimensiune specifică, prezentă în structura fiinţei umane şi absentă (sau considerată absentă) la celelalte fiinţe. „Accentul – îşi continuă şi aprofundează ideea Lucian Blaga –, ce-l dorim pus pe epitetul «metaforizant», este, însă, destinat aproape să suprime animalitatea, ca termen de definiţie. Ceea ce ar însemna că în geneza metaforei trebuie să vedem o izbucnire a specificului uman în toată amploarea sa” (1969: 283).

Cu această întrebuinţare a sintagmei-definiţie, în raport cu predicatul lui Aristotel, modul metaforic de a exista în lume sau de a reacţiona la lume, de a intra în raport cu lumea este afirmat ca însăşi esenţa umanităţii omului, idee exprimată, de altfel, şi explicit: „Modul metaforic nu este ceva ce ar putea să fie sau să nu fie...” (*ibidem*: 282). Concluzia firească a acestui mod de a înţelege raportul *om – metaforă* trebuia să fie afirmarea caracterului anistoric al *metaforei,* figură stilistică prin care se realizează modul metaforic de a privi lumea, de a exista în lume: „Felul metaforic n-a apărut în cursul evoluţiei sau al istoriei umane: metafora este, logic şi real, anterioară istoriei” (*ibidem*: 282); geneza metaforei şi devenirea umană au fost simultane şi interdependente. Vorbim de *devenire* umană înscriind procesul „umanizării” în perspectiva răspunsului ştiinţei la întrebarea apariţiei fiinţei umane, dar modul de exprimare al lui Blaga păstrează procesul între coordonate tangente sferei mitice: „Metafora s-a ivit în clipa cînd s-a declarat în lume, ca un miraculos incendiu, acea structură şi acel mod de existenţă numite împreună «om»” (*ibidem*: 282).

Este în afara oricărei îndoieli că „omul ca animal politic” apare mai tîrziu în istoria umanităţii; şi, în raport cu această dimensiune – şi ea definitorie pentru fiinţa umană, cel puţin în înţelesul dat de Aristotel frazei, evident în strînsă legătură cu raportul dintre om şi viaţa cetăţii în Antichitatea greacă – facultatea metaforizantă se sustrage datării într-un timp istoric. Dar mai aproape de

raportul dintre specificitatea fiinţei umane şi metaforă (dimensiunea metaforizantă) se află alte relaţii, aduse şi acestea (în diferite moduri de a gîndi lumea, omul, raportul om – lume) să definească identitatea fiinţei umane: Omul este fiinţa (animalul) dotată/dăruită cu limbaj, cu gîndire, cu limbaj şi gîndire; Omul este fiinţa care are conştiinţă/simţ estetic; Omul este animalul religios etc.

Filosofia s-a întîlnit cu mitologia *(Upanişadele)* în afirmarea priorităţii limbajului: „Esenţa omului este vorbirea". În acelaşi timp, filosofia limbajului a afirmat, în unele direcţii ale sale, caracterul metaforic al limbii şi, prin însuşi acest fapt, geneza concomitentă a limbii şi metaforei.

Interpretarea limbii ca spaţiu de manifestare şi dezvoltare a creativităţii şi libertăţii fiinţei umane – idee centrală în concepţia lingvistică a lui Eugeniu Coşeriu – se întemeiază (implicit sau explicit, într-un anume sens, cînd lingvistul întîrzie asupra raportului limbă – poezie: „întocmai ca poezia, limbajul e obiectivarea conţinuturilor intuitive ale conştiinţei...", 1971: 16), pe ideea consubstanţialităţii limbaj – mod metaforic de a intra în raport cu lumea, consubstanţialitate prin care se defineşte mai întîi însăşi dezvoltarea limbajului uman („Ca uniune între intuiţie şi expresie, ca pură creaţie de semnificate, dacă vom considera subiectul care creează ca absolut, limbajul poate fi identificat cu poezia şi cu arta în general, care este tocmai primul grad al constituirii fiinţei...", *ibidem*), apoi pe dezvoltarea limbilor istorice.

Destinul fiinţei umane ca fiinţă cu identitate specifică începe fără îndoială din momentul în care, tocmai prin limbaj, se desprinde de natură, sau, poate mai exact, devine conştient de alteritatea lumii, conştiinţă dezvoltată în chiar procesul devenirii limbajului: structurile interjecţionale – ca să urmăm o variantă a răspunsului ştiinţei la întrebarea originii limbajului, complementară întrebării esenţei omului – devin structuri lingvistice primare. După ce a făcut parte, în formele prelingvistice, din însăşi realitatea „obiectului"-natură, sonoritatea emisiunilor vocale s-a putut încărca de sens printr-un proces metaforic *sui-generis*; cratylismul platonician poartă în sine semnele unui asemenea proces de metaforizare, de gradul întîi, să spunem, cu viziunea din *Upanişade:* „Esenţa omului este vorbirea, esenţa vorbirii este imnul".

În devenirea şi dezvoltarea limbilor istorice, apoi, dimensiunea metaforică este proprie variantei populare, înscrisă în perspectiva cunoaşterii afective a lumii. În limba română, de exemplu, locuţiunile şi unităţile lexicale din terminologia plantelor reprezintă acele „mici mituri", cum considera Tudor Vianu metaforele, asociate miturilor, cu referire directă la situarea de către Giambattista Vico a genezei metaforei într-o primă etapă, *poetică,* din istoria umanităţii. În acest sens, este evident că, într-o structură precum *floarea-soarelui,* se poate cunoaşte un mod metaforic, chiar mitic, de a vedea lumea, de a intra în raport cu lumea.

Şi primul mod de metaforizare (dinspre structura sonoră), şi cel de al doilea mod (dinspre structura semantică) reflectă existenţa unei dimensiuni poetice a fiinţei umane.

În desfăşurarea studiului său *Geneza metaforei,* Lucian Blaga ajunge la formularea „Omul este animalul metaforizant" după ce distinge şi interpretează cele două categorii de metafore: 1) *plasticizante* şi 2) *revelatorii.*

Distincţia fundamentală dintre ele deschide o perspectivă de adîncime, atît pentru înţelegerea raportului dintre esenţa fiinţei umane şi metaforă (mod metaforic de a fi în lume), cît şi pentru înţelegerea naturii limbajului poetic.

Metaforele din prima categorie dezvoltă o funcţie „compensatoare", corespunzînd, de fapt, modului aproape general de a înţelege metafora, ca figură stilistică, înscrisă în planul expresiei, cu originea în Cicero: metafora este chemată „să răzbune neputinţa expresiei directe", de vreme ce el, omul, trăieşte într-o lume concretă iar pentru a o exprima dispune de un mijloc, limba, ansamblu de unităţi „mai mult sau mai puţin abstracte".

Metaforele revelatorii, în schimb, sînt destinate „să scoată la iveală ceva *ascuns* [...] /ele/ încearcă într-un fel *revelarea* unui *mister,* prin mijloacele pe care ni le pune la îndemînă lumea concretă, experienţa sensibilă şi lumea imaginară" (Blaga, 1969: 279).

Aparent, metafora *revelatoare* din concepţia lui Blaga vine în continuarea concepţiei lui Vico: metafora ca mod specific de existenţă a fiinţei umane în lume şi ca mod specific de interpretare a lumii, din perspectivă metafizică. Dar, dacă la filosoful italian s-ar putea vorbi de „un mister dezvăluit", înscris în interpretarea animistă a lumii şi atît, la Blaga metafora pune întrebări şi deschide doar căi în legătură cu misterul lumii. Metafora *revelatorie* este expresia conştiinţei că esenţa lumii se află dincolo de ce se arată vederii, de ce se oferă sensibilităţii. Conceptul lui Blaga corespunde, într-un anumit sens, întrebării poetice eminesciene: „Ce spune faţa mării ce-i în mare?" şi intră în dialog, în alt sens, cu versurile eminesciene – expresie a conştiinţei dramatismului actului de creaţie în legătură cu capacitatea fiinţei umane (fiinţa poetică) de a descifra sensurile de adîncime ale lumii: „În zadar ne batem capul, triste firi vizionare/ Să citim în cartea lumii semne ce noi nu le-am scris".

Ambele categorii de metafore au un element comun: *creativitatea,* dar spaţiul de manifestare a acesteia este diferit, cum diferită este şi manifestarea libertăţii fiinţei umane, ca fiinţă poetică.

Metafora *plasticizantă* reflectă ceea ce s-ar putea numi libertatea stilistică a subiectului care întrebuinţează limba pentru a descrie lumea sau pentru a o interpreta cu mijloacele artei cuvîntului. El îşi asumă libertăţi faţă de limbă în interiorul raportului *structură lingvistică – sens – lume.* Direcţia „compensatorie", fie la nivelul inventarului lingvistic, fie la nivelul categoriilor abstract/concret, se desfăşoară în interiorul relaţiei *sens – noţiune,* fără a depăşi caracterul mărginit al lumii fenomenale. Metafora plasticizantă construieşte

stilul ornant, care s-ar putea înscrie într-o formulă (ecuaţie) precum: limbă fenomenală (neutră) + elemente ale perspectivei artistice introduse de subiectul creator. Într-o privire diacronică, acesta este modul de a fi al poeziei lui Alecsandri, de exemplu, sau al poeziei româneşti în general, de dinainte de Eminescu. În spaţiul limbii (al limbii literare) se poate vorbi de stilul poetic al limbii române literare sau de varianta poetică/lirică a stilului beletristic.

Cealaltă categorie, metafora *revelatorie,* reflectă libertatea absolută pe care şi-o ia fiinţa poetică de a pune întrebări fundamentale lumii, pe fondul dezvoltării conştiinţei că lumea nu este sau nu este numai ceea ce se arată, ceea ce pare a fi. Lumea fenomenală este percepută atunci ca o provocare aruncată fiinţei umane. Provocarea este primită de poet (sau de dimensiunea poetică a fiinţei umane), singurul în măsură să sfideze lumea şi, prin aceasta, să-i sesizeze esenţa de limbaj, „carte de semne" *(Cartea lumii* – în definirea metaforică a lui Eminescu) şi să o *dez-văluie* prin poem, altă „carte de semne". „Poezia este – va observa Mikel Dufrenne, pentru care «Natura nu poate să apară decît unor conştiinţe capabile s-o sfideze» – primul limbaj, acela care răspunde în om limbajului naturii sau mai curînd care face să apară natura ca limbaj" (1971: 234).

Primind provocarea, acceptînd sfidarea şi sfidînd el însuşi natura, poetul transformă întrebările lumii în întrebările fiinţei umane, cu conştiinţa existenţei unei continuităţi, de profunzime, specifice, între misterul lumii şi misterul fiinţei. Această conştiinţă a existenţei misterului şi a situării fiinţei umane în „orizontul misterului" – cum interpretează Blaga – este ea însăşi condiţia umanităţii omului. Cum expresie a umanităţii omului este şi tentativa (sau chiar capacitatea) de a-l revela. Capacitatea de a-l revela defineşte fiinţa umană ca fiinţă poetică.

Din această perspectivă, raportul *structură lingvistică – sens – lume* se dovedeşte un spaţiu închis, în interiorul limbii fenomenale; libertatea şi creativitatea fiinţei poetice impun restructurarea fundamentală a raportului; trecerea dincolo de *lumea fenomenală* trebuie să fie însoţită (pentru că este condiţionată) de trecerea dincolo de *limba fenomenală;* numai astfel sensul lingvistic devine sens poetic, asumîndu-şi adică misterul lumii şi al fiinţei deopotrivă. „Cît timp omul (încă nu de tot «om») – interpretează Blaga – trăieşte în afară de mister, fără conştiinţa acestuia, într-o stare netulburată de echilibru paradiziac-animalic, el nu întrebuinţează decît metafora plasticizantă... Metafora revelatorie începe în momentul cînd omul devine în adevăr «om», adică în momentul cînd el se aşează în orizontul şi în dimensiunile misterului" (1969: 280).

Dar ce este acest „orizont al misterului"? Termenul însuşi, precum şi interpretarea dată metaforelor revelatorii, la care se adaugă şi atributul definitoriu *revelatorii,* impun înscrierea într-o dimensiune mitologică.

Dacă reluăm raportul *limbă – sens – lume* pe această dimensiune, textul biblic generează cele mai profunde întrebări în legătură cu raportul dintre

cuvînt şi *lume*, întrebări care trec dincolo de afirmarea Logosului divin creator, dacă se iau în atenţie, împreună, mai multe versete.

Mai întîi în *Vechiul Testament*, în *Geneză*, apoi cu o mai complexă dezvoltare semantică, în *Noul Testament (Evanghelia după Ioan:* „La-nceput a fost Cuvîntul/ Şi Cuvîntul era la Dumnezeu/ Şi Cuvîntul era Dumnezeu"), se afirmă predicaţional prioritatea Cuvîntului, a Cuvîntului care creează. În *Cartea Facerii*, universul îşi are originea în Cuvîntul creator, iar identitatea dimensiunilor şi componentelor universului este asigurată de *numele* prin care au fost create; verbul *zicerii* şi verbul (sau/şi substantivul) *numirii* sînt centrii semantici ai versetelor de început ale *Vechiului Testament:*

(3) Şi *zise* Dumnezeu: „Să se facă lumină!" Şi *se făcu* lumină.

(5) Şi numi Dumnezeu lumina *ziuă*, şi întunericul *noapte*.

(9) Şi *zise* Dumnezeu: „Adună-se apa de supt ceriu într-o adunare şi să se ivească uscatul". Şi *se făcu* aşa.

(10) Şi *numi* Dumnezeu uscatul *pămînt* şi adunările apelor le *numi mări*. Şi a văzut Dumnezeu că este bine.

Altfel spus, Cuvîntul care creează şi numeşte asigură componentelor lumii create însuşi statutul lor ontologic. De aceea, poate surprinde conţinutul versetelor 19 şi 20 din capitolul 2 al *Facerii*, care reiau, dintr-o altă perspectivă, versetele 20-21 şi 24-25, din capitolul 1.

În capitolul 1, vieţuitoarele din apă, din aer şi de pe uscat au fost create în acelaşi mod:

(20) Şi *a spus* Dumnezeu: „Să scoată apele tîrîtoare vii şi zburătoare zburînd deasupra pămîntului sub tăria cerului". Şi *s-a făcut* aşa.

(21) Şi *a făcut* Dumnezeu balenele cele mari şi toată suflarea animalelor tîrîtoare, pe care le-au scos apele după felul lor şi toată pasărea zburătoare după felu-i. Şi a văzut Dumnezeu că sînt bune.

(24) Şi *a spus* Dumnezeu: „Să scoată pămîntul fiinţe vii de tot felul, dobitoace. Şi tîrîtoare şi fiare sălbatice după felul lor". Şi *s-a făcut* aşa.

(25) Şi *a făcut* Dumnezeu fiarele sălbatice după felul lor şi toate tîrîtoarele pămîntului după felul lor. Şi a văzut Dumnezeu că sînt bune.

În capitolul 2 al *Facerii*, Dumnezeu aduce toate vieţuitoarele la Adam, să le dea nume. Şi Adam le pomeneşte pe fiecare cu *numele lor*.

(19) Şi a mai plăsmuit Dumnezeu din pămînt toate fiarele pămîntului şi toate păsările cerului şi le-a adus în faţa lui Adam, să vadă cum le va numi; şi tot ce a numit Adam suflet viu, *acesta-i era numele*. (sau, în altă traducere: „Şi orice nume pe care-l dădea omul fiecărei vieţuitoare *acela-i era numele*").

(20) Şi a pus Adam nume tuturor dobitoacelor şi tuturor păsărilor cerului şi tuturor fiarelor pămîntului.

Luînd în discuţie, într-o altă ordine de idei, într-o lucrare recentă, *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari, versetul 19 din capitolul 2, Umberto Eco subliniază ambiguitatea sintagmei latineşti din *Vulgata: nominibus suis,*

care, în orice traducere, poartă cu sine întrebarea: Ce înseamnă că Adam a numit fiecare vieţuitoare *cu numele său?*

Orice nume ar fi dat Adam vieţuitoarelor – se întreabă lingvistul, specialist mai întîi în literatura şi cultura medievală, pornind de la traducerea italiană: „«Şi în orice mod ar fi numit omul fiecare fiinţă acela trebuia să fie numele său» – [...] era numele pe care *trebuia* să-l aibă animalul datorită naturii sale sau era numele pe care Nomothet a hotărît, în mod arbitrar, să i-l atribuie, *ad placitum*, instaurînd astfel o convenţie" (Eco, 1993: 14).

Dincolo de ambiguitatea sintagmei în discuţie, se impune mai întîi o altă întrebare. Aceste vieţuitoare nu aveau deja fiecare numele lor, de vreme ce existau, fuseseră deja create, iar crearea lor, expresie, este adevărat, a voinţei divine, s-a întemeiat pe actul vorbirii? Sau Dumnezeu a dat, prin Cuvîntul creator, doar existenţa fiinţelor, iar Adam le dă, prin nume, *identitate?* În acelaşi mod în care admitem că lumea există „obiectual" în afara limbii, dar adevărata ei existenţă, obiectiv-subiectivă în acelaşi timp, este cea fixată de limbă, prin care primeşte identitate, în lăuntrul unui act de conştiinţă... În acest sens, este de reţinut că în aceste versete din capitolul 2, predicatul circumscris lui Dumnezeu este numai verbul *zicerii,* şi nu verbul *numirii,* orientat către Adam.

Oricum am privi sintagma *nominibus suis* (reluată în traducere italiană: „numele pe care acestea *trebuiau* să le aibă", în traducere românească „acesta/acela-i era numele"), Adam ori a descoperit identitatea adevărată a celor create prin Cuvîntul divin, ori a instituit un raport de consubstanţialitate *nume – sens,* de vreme ce a recurs la *numele lor,* fie că le-a fixat el, fie că le-a descoperit pe cele care au stat la baza actului demiurgic.

Din perspectiva versurilor eminesciene deja invocate: „În zadar ne batem capul, triste firi vizionare/ Să citim în cartea lumii semne ce noi nu le-am scris", se poate observa că primul om, Adam, a *descifrat – încifrînd* sensul acestor fiinţe-semne în *Cartea lumii,* asumîndu-şi condiţia de creator. Sau mai exact: el – primul om creat după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu – recreează lumea, descoperindu-i originalitatea. Identitatea lumii este astfel înscrisă sub semnul sacrului, într-un prim moment al creării ei prin Cuvîntul divin şi într-un al doilea moment, al revelării esenţei sale în conştinţa umană, învestită cu capacitatea de a-i da nume. Actul numirii de către primul om, în faza inocenţei sale, poate fi asemănat actului poetic; lumea obiectuală este recreată ca *lume semantică,* prin cuvînt. Cuvîntul creator divin trece în Cuvîntul creator poetic. Fiinţa umană îşi relevă astfel de la început o dimensiune esenţială – dimensiunea poetică, expresie a apartenenţei la sacru, şi dimensiunea care îşi va pierde poziţia axială în fixarea identităţii fiinţei umane odată cu alungarea omului în timpul şi spaţiul profan. Va urma apoi în mod firesc dărîmarea Turnului Babel şi amestecul limbilor. În alţi termeni, limba adamică, esenţială, va trece în limbi

fenomenale, consubstanţialitatea originară *nume – sens* se pierde, odată cu ieşirea cuvîntului din timpul sacru şi căderea lui în timpul profan.

În acest sens, în continuitatea unei idei din Maria Corti, Umberto Eco interpretează în aceeaşi lucrare, *La ricerca della lingua perfetta,* efortul lui Dante de creare a limbii poetice italiene, ca o tentativă de a recrea condiţia originară a limbii naturale şi universale, care să aibă „capacitatea de revelaţie": „limba vulgară solemnă (il volgare illustre), al cărei cel mai înalt exemplu va fi limba sa poetică, este modul în care un poet modern vindecă rana post-Babel" (1993: 53).

Natura limbajului poetic stă, în acest sens, în intimă legătură cu capacitatea şi funcţia lui de a revela esenţa lumii, adică sacralitatea ei. Misterul, în concepţia lui Blaga, este un alt mod de a fi sau de a numi sacrul din lume. Nu întîmplător metaforele din cea de a doua categorie se numesc metafore *revelatorii*; ele înscriu fiinţa umană, prin dimensiunea sa poetică, şi limbajul său, de asemeni prin dimensiunea poetică, în sfera actului de revelaţie. Limbajul poetic recreează lumea în originaritatea ei, scoţînd-o din timpul profan şi reintroducînd-o în timpul sacru. Metafora revelatorie este calea prin care Cuvîntul profan îşi recuperează esenţa sa de cuvînt sacru.

În această perspectivă, termenul *metaforă* poate fi sau trebuie înţeles în funcţie de capacitatea sa funcţională. Înseamnă *translaţie*, extensiune pe orizontală, la nivelul semnificantului, în planul limbii-expresie, *în cazul metaforelor plasticizante,* mărci ale stilului ornant. Şi înseamnă – în cazul *metaforelor revelatorii* – *trecere dincolo* de fenomenal, *trans-cendere* a lumii fenomenale, extensiune pe „verticală" la nivelul semnificantului şi, prin acesta, în planul semnificaţiei (cu aceeaşi întrebuinţare a prefixului *meta-* ca în *metafizică),* semne ale limbajului poetic, care şi-a asumat condiţia (dimensiunea) mitică, prin recuperarea originarităţii limbii. Prin aceasta se produce şi o mutaţie de fond în funcţionarea limbii.

Limba literară, care include şi stilul ornant sau poetic/liric (corespunzător literaturii din dicotomia lui G. Ibrăileanu: *literatură – poezie*) *comunică despre lume.*

Limbajul poetic (corespunzător termenului doi, *poezie/artă,* din aceeaşi interpretare) aduce pe cititor în *starea de comunicare cu lumea,* după ce, în primul caz, fiinţa umană îşi poate descoperi dimensiunea sa poetică între altele. În cel de al doilea, dimensiunea poetică se absolutizează, se instaurează suverană. Fiinţa umană se relevă ca fiinţă poetică-creatoare a poemului, spaţiu de intrare în comunicare cu lumea, sau numai recreînd acelaşi poem.

În volumul *Eonul Blaga – Întîiul veac,*
Bucureşti, Editura Albatros, 1997, p. 251-262.

IBRĂILEANU ŞI PROBLEMELE LIMBAJULUI POETIC

Despre limbajul poetic (numit de el „limbă artistică" sau „limbă poetică"), G. Ibrăileanu n-a vorbit în mod expres şi pe larg. Poate pentru că interpretările sale, ca şi consideraţiile teoretice, au în vedere în primul rînd relaţia *realitate – scriitor – operă literară* şi relaţia *operă literară – cititor*, şi numai după aceea opera literară în structura ei imanentă. Sau poate pentru că teoretizările ocupă, în general vorbind, un spaţiu mai restrîns în scrierile sale consacrate fenomenului artistic.

Dar, în chiar modalitatea de interpretare a operei diferiţilor scriitori (şi, mai cu seamă, Eminescu, Octavian Goga şi George Coşbuc) – din punctul de vedere al criticului literar sau din cel al istoricului literar – din formulări teoretice, prezente în mai toate articolele, în polemici sau în recenzii, se conturează axele centrale ale concepţiei sale în această privinţă.

Problema se circumscrie, la criticul literar al „Vieţii Româneşti", mai cu seamă sferei relaţiei *fond – formă* în opera de artă. În polemică cu Mihail Dragomirescu şi cu Eugen Lovinescu, denunţînd limitele criticii estetice pure, Ibrăileanu afirmă (şi „practică") o „critică complectă". Opera literară trebuie interpretată (şi este interpretată, în paginile sale), adică, sub toate aspectele – psihologic, social şi estetic. Latura estetică se subordonează primelor două, nu totdeauna în ordinea importanţei, însă. Chiar cînd este punct de plecare, latura estetică le implică pe celelalte.

Mult a vorbit Ibrăileanu despre *fondul* creaţiei artistice (afirmînd, în contra „tezismului" şi „estetismului" în artă, necesitatea şi fatalitatea *tendinţei*). Despre *formă* a vorbit mai puţin, mai exact, despre „forma în sine" (Dima, 1947: 46). Pentru că, de fapt, ori de cîte ori a luat în discuţie *forma*, aceasta a fost privită din perspectiva relaţiei cu fondul. Afirmaţia este categorică: „forma nu poate fi separată de fond" (Ibrăileanu, 1968 I: 74). Iar în interpretările la care supune diversele creaţii ale scriitorilor înaintaşi sau contemporani şi-o constituie ca ax coordonator. Poezia lui Eminescu, de exemplu, este „muzică, prin fond ca şi prin formă" (*ibidem*: 28), iar „curentul eminescian" nu-şi află cauza în forma poeziilor marelui poet (cum crede la un moment dat Vlahuţă), şi nici în conţinutul lor: „nu forma lui Eminescu a fost cauza influenţei lui, ba nici fondul, ci *forma şi fondul* (*s.n.*, D.I.)" (*ibidem*: 96).

Relaţia fond – formă este, prin urmare, de solidaritate, de presupunere şi condiţionare reciprocă, la nivelul existenţei chiar, şi la nivelul esenţei. Deoarece „cînd este fond este şi formă, şi cum e fondul aşa e şi forma. Invers. Cînd este formă este şi fond, oricît s-ar părea aceasta de paradoxal" (*ibidem*: 77).

Conceptele există, e drept, dar sînt doar elemente intelectuale. Spiritul uman analitic a determinat această separare, inexistentă în realitatea creaţiei artistice (şi de care ne putem desprinde cu atîta greutate chiar şi astăzi, cu toate

eforturile teoriei moderne): „Credinţa că într-o operă de artă forma şi fondul sînt două lucruri deosebite [...] este credinţa în entităţi, este credinţa în existenţa separată a «sîngelui» şi a «roşeţei sîngelui»" (*ibidem*: 75).

Deosebit de sugestivă (amintind de o comparaţie a lui Ferdinand de Saussure pentru afirmarea unităţii indestructibile dintre *signifié* şi *signifiant*, bineînţeles la nivelul forţei de sugestie doar), comparaţia este fundamentală pentru înţelegerea mecanismului interior al relaţiei *fond – formă*, pentru înţelegerea locului formei în constituirea semnificaţiei lirice, problemă centrală a limbajului poetic. Culoarea roşie a sîngelui nu este *ceva* care vine *după*, nu e *ceva* care ar fi putut fi *altfel*. Culoarea roşie a sîngelui este semnul, marca unor elemente organice, de fond. Numai modificări în compoziţia sîngelui, în această structură a fondului, adică, ar putea duce la modificări ale culorii sîngelui, ale formei, prin urmare, care nici nu e doar formă. Forma este, prin urmare, fondul privit dintr-o altă perspectivă. Şi încă o afirmaţie categorică: „Forma şi fondul sînt acelaşi lucru considerat din două puncte de vedere" (*ibidem*: 96). Ideea se constituie în argument substanţial pentru a respinge interpretările lui Émile Faguet, care-l considera pe Victor Hugo original ca formă, dar lipsit de originalitate în privinţa fondului. Greşit era la criticul francez însuşi punctul de plecare, adică modul de a concepe forma şi fondul. Pentru că ceea ce consideră Faguet formă, de fapt nu e formă, e fond şi formă. Dreptatea este de partea lui Ibrăileanu, care dezvoltă cu acest prilej unul din cele mai moderne puncte de vedere privind esenţa formei. Un poet nu poate fi original în formă şi neoriginal din punct de vedere al fondului. Pentru că fondul sălăşuieşte şi în formă. Nu este vorba aici de teoria mai veche cum că forma dă viaţă şi contur fondului, ci de o idee, astăzi componentă a teoriei structuraliste în lingvistică şi în literatură. Există o formă a substanţei şi un conţinut al substanţei. Există o formă a expresiei şi un conţinut al expresiei (teorie dezvoltată de Louis Hjelmslev în lingvistică, de Jean Cohen şi Tzvetan Todorov în poetică). Principiul central al limbii poetice, *imaginea* (transferul, s-ar spune, în interpretările de azi, din planul denotaţiei în cel al conotaţiei), este în acelaşi timp fond şi formă. „O imagine nu e formă, e *fond şi formă* (*s.n.*, D.I.)" (*ibidem*: 78). Imaginile sînt *fond şi formă* din perspectiva relaţiei *realitate – operă* şi sînt tot aşa din perspectiva relaţiei *scriitor – operă*: „în crearea imaginilor... se vede întotdeauna o bună parte din personalitatea unui poet" (idem, 1968, II: 192).

Fond şi formă sînt, de asemenea, *ritmul* şi *rima*, alte componente ale limbajului poetic. Ibrăileanu a vorbit cel dintîi la noi despre relaţiile semantice în care intră cuvintele aflate în rimă. Aşa, în poezia *Freamăt de codru*, într-una din strofe, cea finală, ideea generală este cuprinsă în cuvintele esenţiale – *crînguri, singuri* (ideea strofei e: „singuri în crînguri") (idem, 1968 I: 173). Aceeaşi interpretare în poetica modernă (vezi, de exemplu, cartea lui J. Cohen, 1966).

Discuţii numeroase şi contradictorii a provocat ideea corespondenţei dintre un anumit tip de ritm şi anumite trăiri sufleteşti, ca şi o anumită struc-

tură generală a unor creaţii eminesciene. Poate că Ibrăileanu a mers uneori prea departe, dar punctul de vedere nu poate fi respins *de plano.* Cel mai bine pare a fi pătruns concepţia sa D. I. Suchianu: „Poate că iambii nu-s neapărat tristeţe. Dar tristeţea cere neapărat iambi" şi mai departe: „el a pus sau măcar a bănuit problema fundamentală prozodică a poeziei: arta de a trezi prin sunet, prin înţelesuri noţionale, imagini de mişcare, adică ce există pe lume mai bogat în moduri şi nuanţe. Ibrăileanu a ghicit că aici este centrul de greutate al poeziei" (1956: 59).

Dar Ibrăileanu se situează şi mai mult în actualitate cînd concepe opera de artă (aproape structuralist) (Dima, 1947: 53) din perspectiva întregului şi a relaţiei dintre „tot şi parte". Opera literară trebuie să aibă, „prin definiţie", „o unitate organică" (Ibrăileanu, 1968 I: 404). Frumuseţea poeziei lui Goga, *Portretul*, „ca orice frumuseţe lirică, nu stă în cuvinte, imagini care se pot detaşa, care pot face impresie şi cînd sînt izolate, ci rezultă din totalitatea bucăţii" (*ibidem*: 157).

Fondul este, în acestă unitate organică, *elementul activ*. Poate de aceea vorbeşte Ibrăileanu adesea de *concordanţa* formei cu fondul, de *adecvarea* formei, a ritmului la fond, cu toate că defineşte atît de strălucit relaţia fond – formă. Fondul selectează forma şi o dirijează. Poezia lirică cere mai puţine imagini. Poezia socială şi cea filosofică are trebuinţă de mai multe, de un stil colorat: „Ideile, ca să devină idei poetice, au nevoie de mai multe «icoane», de mai multă «purpură», de mai mult «aur». Unde fondul este mai incolor şi mai rece, acolo trebuie mai multă culoare în stil" (idem, 1968 II: 162-163). Ideea se va întîlni mai tîrziu la G. Călinescu.

Dar chiar dacă fondul este elementul activ, chiar dacă Ibrăileanu acordă importanţă în cele mai multe din interpretările sale în primul rînd fondului, forma îşi dezvăluie de nenumărate ori primordialitatea. Tocmai pentru că e şi fond. Teoria este veche dar va fi pusă în termeni noi de orientările moderne în teoria literară. Şi e pusă aproape în aceiaşi termeni (sau mai mult intuită) de G. Ibrăileanu. De la afirmarea frumuseţii unor poezii, determinată mai mult de formă (poezia *Rugăciune*, de exemplu, a lui O. Goga, este „cu mult mai frumoasă prin fond şi, *mai ales, prin formă*)" (*ibidem*: 147), de la afirmarea formei ca principiu central al artei poetice a lui Mihail Codreanu, condiţie a perenităţii ei, Ibrăileanu se ridică pînă la formularea ideii specificităţii artei în expresie: „Maniera de a exprima a pictorului este însăşi invenţia, pentru că «maniera» aceea este concepţia, ideea, sentimentul, tendinţa etc... fondul e ceea ce încă n-a făcut pictorul, adică exprimarea" (idem, 1968 I: 78). Expresia este, prin urmare, elementul esenţial în artă, în general, în arta literară, în particular. Ea vorbeşte despre fond, ea conţine fond, ea este fond. Că generaţia de după Eminescu a fost influenţată de forma poeziilor lui, aceasta nu este decît fetişism. De aceea, „noi trebuie să căutăm ce influenţă fascinantă are poezia din acele cuvinte" (*ibidem*: 80). Poeţii de după Eminescu au împrumutat forme

eminesciene, dar le-au împrumutat *pentru fondul şi cu fondul lor.* Concepînd astfel forma, expresia, era firesc ca Ibrăileanu să ajungă la afirmarea formei ca esenţă a poeziei, dar nu pe linia estetismului, ci împotriva lui. Tocmai pentru că expresia nu e formă pură, ci e fond şi formă: „descrierea naturii... pare o chestie de formă, ca *de altfel, la urma urmei – toată poezia* (*s.n.*, D.I.)" (idem, 1920: 28). J. Cohen afirmă şi concepe la fel poezia, adică contrar estetismului: „Poezia nu este ştiinţă, ci artă, iar arta este formă şi nimic altceva decît formă" (1966: 48). Formularea nu este decît aparent estetizantă.

Aceeaşi modalitate – din unghiul solidarităţii fond – formă, adică în conceperea limbii, echivalată la un moment dat cu forma, componentă fundamentală a artei poetului: „pentru un poet, şi mai ales liric, pentru care *forma şi, deci, limba este un lucru aşa de capital...* (*s.n.*, D.I.)" (Ibrăileanu, 1968 I: 164).

Punctul de vedere al lui Ibrăileanu privind limba ca o componentă a expresiei e mai puţin clar exprimat. Limba, de fapt, este însăşi expresia. Vorbind despre limbă, criticul „Vieţii Româneşti" are în vedere, în realitate, limbajul nefigurat. Ceea ce este, însă, la fel de clar, e faptul că limba este şi ea fond şi formă, expresie şi substanţă. Criticul ia mereu în discuţie nivelul sonor şi cel semantic. Limba lui Goga, din volumul *Poezii*, contribuie la „perfecta concordanţă a formei cu fondul", „era parcă ferecată, în sonorităţile ei, se auzea parcă zăngănitul lanţurilor şi sfărîmarea lor, vestită de poet" (idem, 1968 II: 149).

Limba este un element fundamental în constituirea semnificaţiei poetice, pentru că aici, în spaţiul artei căreia îi este specific cuvîntul, limba e mai mult decît un mijloc de transmitere a unei informaţii, e mai mult decît o haină oarecare a unor noţiuni oarecare. Limba e materialul poetic. De aici începe poezia. Aici sălăşuieşte poezia. „Limba este măsura artei unui poet" (idem, 1928: 269). Aceasta pentru că limba este fond şi formă. Dacă Panait Cerna n-a ajuns un mare poet s-a întîmplat, printre altele, şi pentru că n-a cunoscut de la început limba română, pentru că n-a pătruns în viaţa spirituală şi materială ascunsă în spatele cuvintelor: „Cuvintele n-au ajuns niciodată să fie legate, în mintea lui, cu întreg cortegiul lor de idei şi sentimente" (idem, 1968 II: 164).

Dar ce este limba poetică? Se ştie că, în ultimele decenii, se discută mult în literatura de specialitate despre relaţia *limbă poetică – limbă literară.* Ibrăileanu a vorbit mult despre limba literară, dar a vorbit foarte puţin despre limba poetică. Fără îndoială pentru că sub termenul de limbă avea în vedere doar limbajul nefigurat. A făcut însă, în diverse locuri, afirmaţii care atestă importanţa maximă pe care o acordă limbii în realizarea artei poetului: „Un poet, oricît de original ar fi, datoreşte jumătate din ceea ce este el, limbii, pentru că deja în limba unei naţiuni există poezie" (idem, 1920: 28). Ideea o vom întîlni la Vianu, prezentînd acolo, însă, o altă direcţie de înţelegere. Ibrăileanu condiţionează valoarea poetică a unui scriitor de stadiul de dezvoltare a limbii literare, mai cu seamă din punct de vedere estetic (sînt evidente unele înrîuriri din lingvistica contemporană, a lui Karl Vossler, mai ales).

Fără a ajunge pînă la conceperea limbii poetice ca fiind în relaţie de opoziţie cu limba literară, Ibrăileanu afirmă caracterul diferit al celor două „limbi", fie coordonîndu-le copulativ în aceeaşi construcţie sintactică: „Eminescu, de exemplu, a trebuit să-şi formeze şi limba literară şi limbajul poetic", „Eminescu a creat aproape pe de-a întregul limba poeziei româneşti, avînd să fixeze prealabil şi limba literară" (idem, 1968 I: 121), fie declarînd-o cu claritate în *Cursul de istoria literaturii*: „Căci altceva e o limbă literară şi altceva una poetică. Limba literară o scrie toată lumea, pe cînd cea poetică numai poeţii o posedă; limba literară are o sferă mai largă decît limba poetică" (idem, 1920: 28). Limba literară se circumscrie, deci, limbii poetice. Prin ce se deosebeşte, însă, de cea dintîi, Ibrăileanu nu mai afirmă cu destulă claritate. Pare că deosebirea trebuie căutată, pe fundalul relaţiei fond – formă, în modul de a concepe poezia. Înainte de 1880, poezia românească era fond, dar nu era formă, pentru că nu exista o conştiinţă artistică, ci doar una social-politică, sau conştiinţa naţională. Pentru că poetul îşi subordona activitatea poetică unor scopuri extra-artistice. Pentru că poezia nu-şi cîştigase încă autonomia (*ibidem*: 294 şi următoarele). Ideea e iarăşi de circulaţie în poetica contemporană. Se întîlneşte la J. Cohen, care consideră că poezia franceză începe propriu-zis cu romantismul, cînd poezia se întoarce asupra ei însăşi. La noi, Nicolae Manolescu crede că poezia începe cu simbolismul, cînd limbajul poetic – element de esenţă – îşi dobîndeşte autonomia. Un lucru este sigur, deci, în concepţia lui Ibrăileanu, poezia „poetică", *literatura artistică,* cum îi spune criticul: prin Eminescu „literatura română a făcut o evoluţie enormă. De-acum înainte *literatura devine artistică* (*s.n.*, D.I.)" (idem, 1968 I: 112), începe odată cu constituirea limbii poetice, urmare a apariţiei conştiinţei artistice. Iar limba este de acum însăşi creaţia. Înţelegînd astfel limba poetică, Ibrăileanu nu putea admite corecturile lui Lovinescu la versul eminescian: „cu ce drept se amestecă *în limba, adică în creaţia* lui Eminescu?" (*s.n.,* D.I.). Limba îi serveşte, de altfel, ca argument suprem pentru afirmarea saltului uriaş pe care-l face poezia românească prin Mihai Eminescu. Iar limba în structura versului eminescian reprezintă locul de întîlnire a nivelului semantic cu nivelul expresiei. Lovinescu nu are dreptul să modifice, literaturizînd, forme eminesciene, pentru că „un vers, pe lîngă o adiţionare de noţiuni, are şi o valoare acustică determinantă". Unitatea celor două straturi, sonor şi semantic, este un alt ax al concepţiei moderne privind structura limbajului poetic. Blaga îl va concepe la fel. Poezia eminesciană o va analiza, primul pe o mare întindere, al doilea cu cîteva prilejuri, din această perspectivă. Limba poetică este, în acest sens, o întrebuinţare particulară a limbii literare, în sensul accentuării corespondenţei celor două nivele.

Chiar dacă Ibrăileanu n-a scris prea mult despre limba poetică, ideile sale (dintre care pe cîteva le-am luat aici în discuţie) şi interpretările, din Eminescu mai ales, dar şi din alţi creatori, conturează o concepţie, în cele mai multe rînduri clară şi, în multe privinţe, modernă, asupra locului şi funcţiei expresiei

în constituirea semnificației poetice. Expresia este fond şi formă în acelaşi timp. Limbajul poetic este, deci, fond şi formă. Pentru că fond şi formă sînt componentele limbajului poetic (nefigurat: structura fonetică, lexicul, construcțiile gramaticale, ritmul şi rima; figurat: imaginile).

Convorbiri literare, nr. 5, 1971, p. 36-40.

G. IVĂNESCU DESPRE LIMBAJUL POETIC

Cînd s-a apreciat că *Istoria limbii române*, publicată de G. Ivănescu în 1980, este cea mai amplă lucrare de acest gen, s-a subliniat mai cu seamă desfăşurarea interpretării istoriei limbii române de la origini pînă în contemporaneitatea autorului şi a noastră. Dar această lucrare monumentală este cea mai amplă istorie a limbii şi întrucît ea urmăreşte nu numai formarea şi dezvoltarea identităţii specifice a limbii române ca sistem, ci şi naşterea şi dezvoltarea diverselor ei variante stilistice precum şi raporturile dintre ele.

Această amplă cuprindere a fenomenului lingvistic reflectă concepţia profesorului G. Ivănescu despre limbă şi despre ştiinţa limbii. Lingvistul ieşean priveşte limba nu în sine, ca un „obiect" autonom, aşa cum procedează în mod declarat structuralismul şi lingvistica poststructuralistă de orientare formalistă, ci în raporturile ei cu cei care o vorbesc. În termeni saussurieni, pe G. Ivănescu îl interesează limba ca *vorbire*, ca întrebuinţare, limba în act, în sensul lui Humboldt (*energèia*) şi Coşeriu. Iar întrebuinţarea limbii este dependentă de vorbitor, considerat din multiple perspective (socială, culturală, psihologică etc.), precum şi de scopul cu care acesta, vorbitorul, se serveşte de limbă.

Interpretarea limbii de pe aceste poziţii teoretice trebuia să conducă numaidecît şi la urmărirea dezvoltării unei dimensiuni stilistice a limbii, precum şi la identificarea naşterii şi dezvoltării unei dimensiuni estetice.

Dimensiunea estetică îşi are originea, în primul rînd, în tendinţa spre frumos a omului şi se concretizează în dezvoltarea limbajului poetic. Înscris în acest raport cu aspiraţia spre frumos a omului, limbajul poetic are la G. Ivănescu o înţelegere diferită de cea curentă; el nu se circumscrie doar poeziei (sau artei cuvîntului în general), ci deopotrivă literaturii şi limbii practice. În felul acesta, sfera de cuprindere a limbajului poetic este, pe de o parte, mai amplă decît în interpretarea curentă (incluzînd şi limba neartistică), pe de altă parte, mai restrînsă (întrucît nu reprezintă limbajul artistic în întregime).

Pe această bază teoretică, G. Ivănescu priveşte şi interpretează limbajul poetic din două perspective, care sînt interdependente:

1) a raportului cu limba naţională (considerată în ansamblul sau în varianta ei literară);

2) a raportului cu poezia (sau cu arta literară în general).

Primul raport este urmărit cu consecvenţă în *Istoria limbii române*, dar este avut în vedere şi în diverse studii şi articole răspîndite prin reviste sau volume colective, unele fructificate în tratat: *Limba poetică românească* („Limbă şi literatură", II, 1956, p. 197-224), *Stilurile limbii literare* („Convorbiri literare", III, nr. 5, 1972), *Principiile studierii limbajului poetic* („Convorbiri literare", III, nr. 10, 1972) etc.

Cel de-al doilea raport este adîncit în mai multe din studiile publicate în reviste („Caietele Eminescu", „Convorbiri literare", „Analele Ştiinţifice ale Universităţii «Alexandru Ioan Cuza» din Iaşi"), sau în volume colective (*Lingvistică, Poetică, Stilistică*, Iaşi, 1986). Un interes deosebit prezintă, din acest punct de vedere, studiul *Despre aşa-zisele figuri de stil*, publicat în „Pagini bucovinene", găzduite de revista ieşeană „Convorbiri literare", nr. 10-12, 1985.

În interpretarea primului raport, concepţia profesorului G. Ivănescu se înscrie cu preponderenţă în direcţia retoricii clasice – orientare, de altfel, constantă în concepţia sa stilistică – dar se apropie în acelaşi timp şi de Karl Vossler şi chiar de Benedetto Croce, care situa limba în sfera artei (de altfel, Lucian Blaga, la care face dese referiri, din diferite puncte de vedere, G. Ivănescu, vedea în limbă primul poem al unui popor).

Studiind limba în raporturile ei cu gîndirea şi cu societatea, dar şi în strînsă legătură cu psihologia subiectului vorbitor, cu tendinţa înnăscută spre frumos a omului, pentru G. Ivănescu istoria unei limbi este deopotrivă istoria dezvoltării posibilităţilor de expunere cît mai clară a ideilor, a unor idei cît mai complexe, istoria extinderii întrebuinţării ei în domenii cît mai variate şi mai ample ale cunoaşterii, în legătură cu dezvoltarea culturii unui popor şi istoria dezvoltării valorilor ei estetice.

Valorile estetice, însă, nu caracterizează numai întrebuinţarea limbii în scopuri estetice, în sensul de realizare de universuri semantice artistice, ci şi întrebuinţarea ei curentă. „Limbajul poetic – afirma G. Ivănescu – aparţine şi limbajului cotidian în momentele în care individul vorbitor este stăpînit de tendinţa spre frumos" (1980: 15). Acest mod de a privi valorile estetice ale limbii corespunde, de fapt, înţelesului dat de Roman Jakobson funcţiei poetice a limbii. Numai că, în acţiunea funcţiei poetice, lingvistul american are în vedere limba în materialitatea ei, în timp ce G. Ivănescu pune în legătură valorile estetice ale limbii în primul rînd cu sentimentul vorbitorului. Iar cum sentimentul frumosului este, în concepţia adînc umanistă a lingvistului român, o constantă a psihologiei umane, în fiecare limbă se dezvoltă în timp elemente de limbaj poetic, în sensul de limbaj caracterizat prin armonie, valoare estetică în sine.

Concepînd astfel limba, G. Ivănescu trebuia să considere, ca şi Lucian Blaga, pe care îl citează în această ordine de idei, că limba dispune de un fond de „cuvinte poetice ca atare, prin corpul lor sonor şi prin sarcinile de semnifica-

ţie ce poartă" (1972: 11), un fond de termeni poetici, interpretează G. Ivănescu, care se îmbogăţeşte şi se schimbă mereu.

Din perspectiva retoricii clasice, aceste elemente de limbaj poetic se aşează la baza stilului înalt, solemn, sînt concretizare a acestui stil, în opoziţie cu stilul neutru, banal, sînt chiar acest stil. Limbajul poetic este echivalent, în felul acesta, cu stilul înalt, solemn.

Această opoziţie *limbaj poetic (stil înalt) – limbă neutră (stil banal)* este o constantă a retoricii antice, a stilisticii lui G. Ivănescu şi în majoritatea interpretărilor date în secolul nostru limbajului poetic înţeles ca limbaj al poeziei, dar la lingvistul ieşean, pe de o parte, opoziţia *limbaj poetic – limbă neutră* este marcată stilistic de opoziţia *stil înalt – stil banal*, pe de alta, hotărîtor se impune sentimentul frumosului ca atare, în general, în raport cu care sentimentul frumosului artistic este doar o variantă: „Limbajul poetic corespunde sentimentului frumosului" (idem, 1980: 19). Din această perspectivă, limbajul poetic, adică limbajul poeziei-artă, este în primul rînd o întrebuinţare funcţională diferită a limbajului poetic – variantă a limbii naţionale sau a limbii literare.

În structura stilistică a limbii, limbajul poetic se integrează normelor limbii literare, „ca formă estetică a acesteia şi se opune acelei părţi a limbii literare care exprimă ideile" (*ibidem*: 17). În acelaşi timp, G. Ivănescu identifică şi la nivelul limbii populare un limbaj poetic, limbajul poetic popular. Intrat în opoziţie cu limbajul cotidian, marcat prin caracter regional, limbajul poetic popular (al *Mioriţei*, de exemplu, sau al doinelor) este un stil psihologico-estetic al unui dialect, tot aşa cum limbajul poetic cult este un stil psihologico-estetic al limbii literare.

Cele două componente, psihologică şi estetică, orientează structurarea limbajului poetic în sens larg, în afara funcţiei creativ-estetice, sau în sens funcţional, restrîns la domeniul creaţiei artistice.

În interpretarea limbajului poetic-variantă funcţională a limbii literare, întemeiată pe sentimentul frumosului artistic, cele două raporturi: *limbaj poetic – limbă naţională* şi *limbaj poetic – creaţie artistică* se interpătrund într-un grad maxim de solidaritate.

Chiar admiţînd, la un moment dat, că, spre deosebire de limba practică, limbajul poetic nu este moştenire (*ibidem*), G. Ivănescu afirmă, în mod consecvent, existenţa unui raport dialectic între individualitatea stilistică a unui creator de poezie (de literatură, în general) şi caracterul colectiv, social, al limbajului poetic, variantă a limbii literare. Rezultat al activităţii creatoare a scriitorilor, limbajul poetic se oferă, totodată, scriitorilor ca un spaţiu specific în care aceştia să se înscrie prin creaţia lor: „Nu tăgăduim că orice mare poet este creatorul unor fapte de limbă poetice, figurate sau nu, inexistente pînă la el. Dar limbajul poetic, chiar cel figurat, este totuşi în mare parte ceva colectiv, este un aspect special al limbii literare, aspect care se întîlneşte la toţi poeţii sau măcar la unii, în special la cei dintr-o anumită şcoală şi epocă. Cu atît mai

mult este acesta valabil pentru limbajul poetic nefigurat" (idem, 1956: 204). Prin aceasta G. Ivănescu respinge ideea lui Pierre Chantraine, susţinută, de altfel, şi de alţi stilisticieni şi poeticieni, după care nu ar exista *o limbă poetică*, ci numai *limbi poetice*, individuale. În concepţia lingvistului român, natura colectivă, socială, a limbajului poetic este determinată şi asigurată de existenţa unei tradiţii literare: „Tradiţia literară duce la crearea unui limbaj poetic, figurat sau nu, care este în parte acelaşi la mai mulţi poeţi sau la majoritatea lor" (*ibidem*).

Ideea profesorului G. Ivănescu se circumscrie, fără îndoială, mecanismului intern de funcţionare a limbajului poetic mai mult decît un corpus concret de componente ale unui limbaj poetic „social", colectiv. În acest sens, raportul dintre limbajul creaţiei unui poet şi limbajul poetic dintr-o anumită cultură (sau dintr-o anumită epocă a acelei culturi) nu este, în esenţa lui, diferit de raportul *limbă – vorbire* din comunicarea cotidiană. „Limbajul poetic – spune G. Ivănescu – din ambele categorii trebuie conceput ca o sumă de virtualităţi, actualizate sau încă nu de către diferiţi scriitori, virtualităţi actualizate numai în parte de către un scriitor" (*ibidem*: 204). Spre deosebire, însă, de vorbitorul comun, scriitorul nu actualizează direct limba literară (sau, poate mai exact, limba naţională), ci prin intermediul limbajului poetic, în funcţie de specificul creaţiei sale artistice.

Înţelegerea exactă a concepţiei lui G. Ivănescu despre specificul limbajului poetic şi despre raportul *limbaj poetic – creaţie artistică* implică în mod necesar înscrierea ei în concepţia sa generală despre natura limbajului, a semnului lingvistic.

Elev al lui A. Philippide, care vorbea de natura duală (materială şi ideală) a limbii, G. Ivănescu se îndepărtează, totuşi, de profesorul său şi de majoritatea lingviştilor care integrează sensul în semnul lingvistic, considerat bilateral. El reduce limba la natura sa materială, să spunem fonetică; semnul este doar *semnificantul* din concepţia lui Saussure (pentru care semnul este semnificant, semnificat şi raportul dintre ele), considerat însă în raporturile în care introduce subiectul vorbitor această realitate materială, cu lumea extralingvistică (fiind foarte aproape, din acest punct de vedere, de concepţia semiotică a lui Umberto Eco şi a celorlalţi lingvişti, semioticieni sau filosofi ai limbajului care înţeleg sensul ca întrebuinţare). Pe scurt, sensul nu face parte din limbă. Iar dacă sensul lingvistic nu e limbă, nici sensul poetic nu face parte din (şi nu e) limbaj poetic. În consecinţă, poziţia limbajului poetic în poezie nu s-ar deosebi prin nimic de marmură în sculptură, tuburile cu culori din pictură etc. Limbajul ar fi astfel, nu condiţia existenţială şi esenţială a poeziei, ci doar un mijloc, şi nu de construire, ci de exprimare a sensurilor poetice.

Nu ne oprim aici asupra acestei probleme, de cea mai mare complexitate, în acelaşi timp de lingvistică, de poetică şi de estetică. Am observa numai că între *limbă* şi *marmură*, de exemplu, există o deosebire fundamentală: înaintea întrebuinţării în scopul realizării unei opere de artă, marmura este obiect

material şi atît, în timp ce limba este un „obiect" (care nu mai e *obiect*) spiritual (sau spiritual şi material totodată), iar faptul are consecinţe fundamentale atît pentru realizarea creaţiei poetice, cît şi pentru constituirea semnificaţiei la receptare. Sensul poetic este condiţionat într-o măsură însemnată, atît la emitere, cît şi la receptare, de sensul lingvistic al semnului pe care se întemeiază, indiferent dacă acesta (sensul lingvistic) este considerat ca fiind inclus în semn (semnele fiind bilaterale în chiar planul paradigmatic al limbii) sau doar generat de raportarea semnului (= semnificantului) la lumea extralingvistică.

Din perspectiva mai sus enunţată, G. Ivănescu consideră că sensurile poetice nu intră în sfera de interes a lingvisticii, ci a criticii şi istoriei literare. Profesorul ieşean respinge opoziţia *stilistică lingvistică – stilistică literară (estetică)*, statuată de Iorgu Iordan dar, spre deosebire de Tudor Vianu (1958: 5-34), care se situa, cam în aceeaşi vreme, pe această poziţie a unei stilistici unice, integrale, G. Ivănescu consideră că stilistica trebuie să se ocupe numai de limbajul poetic ca atare, în raporturile sale cu celelalte variante ale limbii, nu şi de sensurile poetice. Poziţia aceasta teoretică nu va fi, însă, respectată cu consecvenţă.

Profesorul Ivănescu, chiar dacă nu va urmări în mod special mecanismul constituirii sensurilor poetice (nici teoretic, nici aplicativ), va avea în vedere, în consideraţiile sale asupra limbajului poetic în general sau a limbajului unor poeţi, în special (Eminescu, Blaga, Macedonski, Arghezi), raportul dintre planul expresiei şi planul semantic. Structura verbală a unei creaţii literare este determinată de specificul creaţiei şi de individualitatea poetului. În acest sens, poezia lui Blaga se integrează, deopotrivă, şi prin conţinut, şi prin formă, în stilul înalt: „Pentru că este un poet al minunilor naturii şi vieţii, care consideră o minune însăşi existenţa, care nu numai că iubeşte sau admiră lumea dar chiar se extaziază în faţa acestei lumi şi a vieţii, nu putea să nu recurgă la limbajul adecvat" (Ivănescu, 1972: 11), care este înalt, solemn, poetic.

În concepţia lui G. Ivănescu, structurarea expresiei operei literare este determinată, în mod explicit sau implicit, de două principii: a) al realizării frumosului şi b) al obţinerii corespondenţei fond – formă. În acţiunea, cel mai adesea complementară, a acestor două principii, îşi are originea stratificarea principală a limbajului artistic, actualizat apoi în planul expresiei al unei anumite creaţii literare. În interpretarea acestei stratificări, G. Ivănescu operează cu distincţia *limbaj poetic – limbaj de caracterizare.*

Limbajul *de caracterizare* este reprezentat de elemente lingvistice (fonetice, lexicale, morfologice, sintactice) întrebuinţate de scriitor pentru caracterizarea personajelor, locului, timpului în care se desfăşoară universul semantic al unei creaţii; sînt elemente *impuse* scriitorului de exigenţe ale realismului artistic.

Limbajul *poetic* este reprezentat de elemente lingvistice – expresie a aspiraţiei spre frumos a scriitorului, într-o relativă indiferenţă faţă de conţinutul „obiectiv" al creaţiei literare.

Acestor două categorii li se adaugă, în structura limbajului artistic în general (sau al unei anumite creaţii), elemente de limbă curentă, neutră (limbă literară comună) sau elemente de limbaj popularizant (în sensul de elemente aparţinînd limbajului popular, dar neîncadrabile în cele două categorii, ca în poezia lui Vasile Alecsandri, de exemplu, sau în proza lui Ion Creangă).

Înţelegerea limbajului poetic ca o variantă distinctă a limbii naţionale sau şi numai ca o variantă stilistică a limbii literare (cînd o creaţie poetică ar fi considerată în întregul ei realizată în limbaj poetic; toate elementele lingvistice intrate sub regimul funcţiei poetice îşi pierd identitatea de semne lingvistice neutre, ele seamănă numai formal cu elementele de limbă literară comună, de exemplu, funcţional, însă s-au convertit în elemente de limbaj poetic), ar conduce la o altă interpretare a planului expresiei în creaţia poetică, dar natura limbajului poetic în sensul de stil înalt, solemn rămîne în linii esenţiale aceea descrisă de G. Ivănescu.

Spre deosebire de limbajul de caracterizare, cu originea în afara literaturii, cum spune G. Ivănescu, limbajul poetic se constituie din elemente „care există numai pentru că există o literatură, o creaţie literară, o preocupare pentru arta literară" (1956: 207). Prin aceasta limbajul poetic se dovedeşte a fi „artă prin el însuşi". Această aserţiune îi permite profesorului Ivănescu să apropie limbajul poetic de limbajul muzical; înainte de a recepta sensurile poeziei, cititorul ar recepta frumuseţea „materială", fonetica (fonetic-prozodică), armonia, echilibrul structurii ei verbale.

Dar în ce constă această poeticitate în sine a limbajului?

Limba-sistem şi-a dezvoltat în timp serii bogate de sinonime în funcţie de diversele ei întrebuinţări. Limbajul poetic reţine în componenţa sa în primul rînd elemente prin care se poate distinge sau se poate chiar opune limbii literare curente, aceasta întrucît „valoarea poetică a unui cuvînt se stabileşte, ca oricînd e vorba de stabilirea unei valori în limbă (deci, ca oricînd e vorba de funcţii) prin opoziţie cu alte elemente ale limbii, ale sistemului lingvistic" (*ibidem*: 205). Fac parte din limbajul poetic, din această perspectivă, cuvinte ieşite din uz (arhaisme sau regionalisme) sau cuvinte neîntrebuinţate încă în mod curent: neologisme. Astfel, locuţiunea *aduceri aminte* este un termen poetic în *Mai am un singur dor* pentru că se opune sinonimului din limba curentă *amintiri*: „Cum n-oi mai fi pribeag/ De-atunci înainte/ M-or troieni cu drag/ *Aduceri aminte*". Din acest punct de vedere, G. Ivănescu subliniază caracterul istoric al poeticităţii diferitelor componente aflate în sinonimie cu limba neutră curentă, dar nu numai sub aspectul întrebuinţării lor de către scriitor, ci şi din perspectiva receptării: „La scriitorii de pînă la 1830 nu se pot găsi decît extrem de rar elemente ale limbajului poetic de azi, iar dacă în unele cazuri noi găsim la ei unele arhaisme cu valoare poetică, ele n-au fost realmente nişte elemente poetice pentru scriitori, căci pe-atunci aceste arhaisme erau termeni normali" (*ibidem*: 220-221).

Dar, poeticitatea constituenţilor (cuvinte, structuri) limbajului poetic nu rezultă totdeauna din acest raport de opoziţie. Cu atît mai mult cu cît există termeni care sînt concomitent întrebuinţaţi şi în limba uzuală şi în limba poetică.

Poeticitatea acestor din urmă termeni este asigurată de structura lor verbală materială, fonetică sau prozodică; ei sînt poetici prin corporalitatea lor. În acelaşi timp, în sensul interpretărilor lui Lucian Blaga, poeticitatea termenilor (structurilor) îşi poate avea originea în încărcătura lor semantică. Aşadar, fie că vorbim de integrarea sensului în cuvînt, fie că vorbim de raportarea – spontană – a unui sens la cuvînt, dimensiunea semantică primeşte şi în concepţia profesorului Ivănescu un rol important în dezvoltarea poeticităţii. Se înţelege, perspectiva rămîne aceeaşi, adică a termenilor consideraţi în sine. Apartenenţa la limbajul poetic este asigurată sau de sarcina magică a unor cuvinte (*zarişte, măgură, fîntînă* etc.) sau de natura mitică a semnificaţiei (*înaltul, cerul, toiag*, din poezia lui Blaga), sau de caracterul nedeterminat al conţinutului semantic al unor cuvinte sau structuri. Dar poeticitatea acestor termeni şi-ar avea, de fapt, originea, în concepţia lui G. Ivănescu, în realitatea extralingvistică şi extrasemantică, dacă ne situăm în perspectiva unei semantici exterioare limbii; în felul acesta, cuvinte precum *cer, pămînt, jale, dor* poartă cu/în ele o sarcină mitică pe baza realităţii la care se referă şi „care sînt poetice, sublime prin ele înseşi" (1972: 11).

Am observa, însă, că termenii în discuţie sînt, de fapt, polivalenţi, sub aspect semantico-stilistic. Dacă realităţile numite prin termenii *cer, dor* ar putea fi poetice prin ele înseşi (cel puţin în mod virtual), *pămînt* sau *jale* nu mai numesc realităţi de aceeaşi natură; este poetică sau nu, nu atît realitatea în sine, cît sentimentul faţă de această realitate, adică nu existenţa „obiectuală" a realităţii, ci existenţa ei psihologică, dacă putem considera astfel. Am generaliza, adică, pentru toate aceste situaţii, precizarea făcută de G. Ivănescu în legătură cu raportul dintre poezie şi mister: „Limbajul poetic nu-şi are justificarea direct în faptul că poezia exprimă misterul (şi în acest sens G. Ivănescu consideră că arta este singura formă a culturii care încearcă azi să ne facă să trăim misterele lumii), ci în faptul că sentimentul misterului recurge, pentru a se comunica altora, la un limbaj solemn, ales, distins" (*ibidem*).

În acest sens, de fapt, se încarcă de poeticitate termenii care nu exprimă, ci sugerează, impunîndu-se prin neprecisul semanticii lor. Sugestia sau sugestivitatea, niciodată închisă, imprecizia semantică, lipsa de contururi definite sau definibile stau în apropierea stării de mister.

A treia categorie de elemente din care se constituie limbajul poetic o reprezintă figurile de stil; chiar dacă acestea se întemeiază pe termeni care nu se opun, în sine, limbii curente, combinaţia lor este nouă şi, prin aceasta, sînt purtătoare de poeticitate.

Retorica antichităţii, ca şi stilistica şi poetica modernă, consideră figurile de stil şi tropii (confundîndu-le într-o singură categorie sau păstrînd distincţia între ele) definitorii pentru limbajul poetic. Acest raport, *figuri de stil – limbaj poetic*, îi prilejuieşte lui G. Ivănescu opiniile cele mai radicale. În interiorul concepţiei sale privind natura semnului lingvistic, el consideră că aparţin limbajului poetic numai figurile de natură fonetică, cum ar fi aliteraţia: „Fapte de limbă autentică sînt însă figurile de stil care au loc chiar în materia fonetică a limbii" (idem, 1985: 1). Această limitare a aspectului figurat al limbajului poetic la partea fonetică a limbii îl îndreptăţeşte pe G. Ivănescu să respingă ideea că arta literară este numai limbaj, care se comunică pe sine. Întrebarea este dacă figurile semantice sau, în termenii lui G. Ivănescu, reprezentările, imaginile (de natură psihologică, nu imaginile artistice) pot fi considerate în afara limbajului şi doar exprimate prin limbă. Am crede mai degrabă că fraza restrictivă a profesorului Ivănescu (care ar putea fi citită, de altfel, şi ca infirmare sau măcar nuanţare a unor aserţiuni prea tranşante): „Figurile de stil nu sînt fapte de limbaj decît pentru că sensurile şi reprezentările se exprimă prin limbaj" ar putea deveni afirmativă: „Figurile de stil sînt fapte de limbaj pentru că sensurile şi reprezentările (se construiesc şi) se exprimă prin limbaj". Şi aceasta, pentru că, dacă în limba neutră, semnul lingvistic ar putea fi considerat numai mijloc de exprimare a unui conţinut extralingvistic – dar aceasta o face prin sens, care, din punctul nostru de vedere, poate fi considerat realitate lingvistică – în limba poetică semnul, *semn poetic*, are o dublă funcţie: *construieşte* sensul (poetic) şi *exprimă* sensul. Dar considerarea figurilor de stil de tip semantic drept elemente constitutive ale limbajului poetic poate fi îndreptăţită şi din perspectiva concepţiei lui G. Ivănescu despre limbă – care nu este numai structură fonetică ci şi asocierea semnelor cu diversele sensuri exprimate; ideea (sau, mai exact, nuanţarea aceasteia) se impune dacă se urmăresc cu atenţie toate aserţiunile lingvistului, peste unele inconsecvenţe care sînt mai mult de exprimare.

Al doilea aspect nou în concepţia lui G. Ivănescu despre figurile de stil îl reprezintă situarea discuţiei în planul reprezentărilor, un plan intermediar între semn (ca semnificant) şi sens. Metafora, de exemplu, nu este nici transfer de sens, cum se interpretează de la retorica antică încoace, nici substituire de nume şi nici modificare a conţinutului semantic al unui termen, cum interpretează grupul de la Liège. Metafora este substituire de imagini sau de reprezentări comune, proprii anumitor sensuri, cu alte imagini sau reprezentări: „cînd, în loc de corăbii (Eminescu) vorbeşte de catarge [...], el înlocuieşte imaginea corăbiei, ea însăşi un simbol al vieţii umane, cu cea a catargului".

În sfîrşit, în acelaşi studiu, G. Ivănescu pune sub semnul întrebării chiar raportul de condiţionare *figuri de stil – limbaj poetic (artistic)*. Figurile de stil de tip semantic nu intervin numai în poezie, ci şi în comunicarea neartistică. Astfel, epitetului din limba artistică îi corespunde atributul din limba practică, comparaţiei artistice îi corespunde comparaţia logică, unei coordonări logice îi

poate corespunde o coordonare de tip artistic, atunci cînd se asociază prin conjuncţii coordonatoare termeni exprimînd realităţi de regulă necoordonate, ca în versul eminescian „Deopotrivă-i stăpîneşte *raza ta şi geniul morţii*".

În aceste condiţii, ce ar rămîne definitoriu pentru limbajul poetic în figurile de stil? Definitorie ar rămîne, în concepţia lui G. Ivănescu, funcţia lor, iar aceasta se desfăşoară, acţionează, în interiorul raportului dintre ceea ce este curent, banal, şi, deci, am spune, gramaticalizat, desubiectivat şi ceea ce este neobişnuit, dar şi supus legilor (aspiraţiei) spre frumos. Iese în evidenţă, încă o dată, acelaşi principiu al opoziţiei, central în concepţia lui G. Ivănescu, despre limbajul poetic.

Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi (serie nouă), secţiunea III, e. Lingvistică, tomul XXXIV, anul 1988, p. 37-45.

POETIC, NEPOETIC, NONPOETIC SAU ANTIPOETIC?

În mod obişnuit, poezia, literatura în general, stă în atenţia interpreţilor ei mai cu seamă din punctul de vedere al „conţinutului"; se uită de prea multe ori că poezia e o artă al cărei specific stă în cuvînt. Şi se mai uită că unitatea „conţinut-expresie" e atît de implicită în întregul creaţiei poetice încît luarea în considerare doar a ideilor, simţămintelor, lasă incompletă imaginea poetului. Şi se mai uită încă ceva: că, de la romantism încoace şi cu deosebire de la simbolism, poezia îşi creează tot mai mult un limbaj specific.

Este adevărat: niciodată limba poeziei nu s-a confundat cu limba comună, dar ceea ce deosebea expresia lingvistică a poeziei anterioare era mai ales aspectul imaginativ, figurat, vocabularul ales, elemente de versificaţie. Cu romantismul (cum susţine şi argumentează şi Jean Cohen, 1966) şi mai ales cu simbolismul (în concepţia lui Nicolae Manolescu, 1968) poezia se întoarce spre sine iar „expresia" se confundă mereu mai mult cu „limbajul poetic", care devine element de esenţă şi nu un auxiliar al poeziei.

Fără îndoială că ideile, simţămintele, într-un cuvînt, mesajul, sînt primordiale existenţei poeziei ca artă, dar caracterul ei de artă specifică nu i-l asigură „conţinutul", ci expresia particulară a acestuia, limbajul, figurat sau nefigurat. Iată de ce considerăm (şi nu noi, pentru prima dată) absolut necesară interpretarea poeziei şi din punctul de vedere al „expresiei"; în felul acesta, însuşi conţinutul capătă sau, mai bine zis, îşi dezvăluie mai precise contururi. Pentru că, de fapt, el nu există în afara „formei": „forma – observa Mihail Dragomirescu – nu este decît fondul care, izbucnind din tainele sufletului în afară, se materializează subordonîndu-şi materia, care la rîndul ei se spiritualizează printr-însul" (1969: 384).

În plus, luarea în consideraţie a elementelor de expresie este, de multe ori, cea mai în măsură să configureze originalitatea poetului. Pentru că, adesea,

specificul artei unui poet nu stă atît în ideile puse în circulaţie, cît mai ales în expresia deosebită care le face mai plastice, transformîndu-le din idei abstracte în idei poetice. Se ştie că episodul genezei cosmice din *Scrisoarea I* nu se deosebeşte, prin viziune, de *Imnul creaţiunii* din *Rig-Veda.* Originalitatea lui Eminescu constă aici în noua organizare stilistică, în noua expresie pe care o primeşte viziunea indică asupra facerii lumii.

Necesitatea cercetării expresiei, a „limbajului poetic" decurge, pe de altă parte, din funcţia cu care este investită limba în sfera activităţilor umane. Limba poeziei se opune limbii comune, dar îşi are împlîntate aici rădăcinile şi-şi trage în permanenţă de aici seva. Poezia – se ştie – reprezintă manifestarea creatoare în care se reflectă cel mai din plin spiritualitatea unui popor. Iar cuvîntul, limba ascund în adîncurile sale tocmai această spiritualitate.

Poeziei îi este proprie o permanentă frămîntare între particular şi general, între individual şi social, între vechi şi nou, frămîntare care atinge deopotrivă „conţinutul" şi „expresia". Iar în acest proces, direcţia de înnoire continuă a expresiei nu este dintre cele mai puţin însemnate. Procesul ascunde, însă, în structura sa, două laturi; ceea ce este cu adevărat nou se confundă adesea cu ceea ce are numai aparenţa noului, ascunzînd, în realitate, golul, „drapînd nula". Interpretarea expresiei se constituie în felul acesta într-un criteriu al distincţiei între poezie veritabilă şi „nonpoezie" sau – de ce nu? – „antipoezie".

Pentru că ce se ascunde oare în năvala acestor prefixe în poezia actuală? *Antilumină* (într-un context încărcat de neologisme: „în *antilumină* străluceşte verziu/ şi proliferează tumoarea nenorocirii"), *antiterestre, antitimp* şi *antiexistenţă* („*Antitimp* şi *antiexistenţă* – / Miros al plantei smulsă din cer"), *antiscunzii* şi *antiînalţii* („*Antiscunzii* şi *antiînalţii/* vor prinde în corzile nervilor mei un mit"); *nonexistenţă* (atît de frecventul, într-o vreme, *non*!), *neglas, necîntec, netemei, necuvinte...*

Sigur că poezia nu e un spaţiu închis. Şi nu e un spaţiu închis nici limbajul! Nu rămîne însă indiferent poeziei de unde vine „noul", cu ce vine – stilistic – şi cum vine. Ştiinţa contemporană l-a pus în circulaţie pe *anti-*: *antimaterie, anticorpi* etc., în legătură cu anumite realităţi micro- şi macrocosmice. Nici acolo însă, bine lămurite, dar adăugînd sensuri tulburătoare cunoaşterii umane, prin opoziţia în care intră. Dar *antijurnal, antiteatru, antiroman*? Ce adîncimi filosofice „descifrează" sau „încifreaza" *antiscunzii* şi *antiînalţii*? Şi nu e prin aceasta „anti...poezie"? Dar *necuvintele*? Există în structura limbii o forţă lăuntrică ce determină sau acceptă anumite asociaţii, care le respinge, pe altele; această forţă, necunoscută cercetătorului, dirijează deopotrivă evoluţia limbii literare şi a limbajului poetic. În funcţie de ea, pluralul *nemargini* dezvăluie ascunse pînă atunci semnificaţii poetice în versul eminescian: „Pe-a cerului nemargini/ El are o blîndă stea", în timp ce singularul ar fi semnul prozei. Şi tot aşa, singularul *necuvînt* ascunde profunde semnificaţii filosofice, în timp ce pluralul... E dat mai ales poeţilor să intuiască sensul acţiunii acestei forţe lăun-

trice care ţine de estetica limbii. *Necuvînt* e plin de adîncimi la Blaga şi e la fel în poezia contemporană. Dar la plural nu-şi pierde oare întreg temeiul filosofic? Este adevărat că poezia actuală este străbătută de o „angoasă" a cuvîntului; pare că limba, cuvîntul nu mai satisface pe poet. Să fie acesta sensul *necuvintelor*? Să fie cauza? Prefixul a devenit însă prea productiv pentru a mai reclama sau presupune legături lăuntrice. Prezenţa sa mai ales în contexte antonimice, prin negaţie, prea dă impresia unui joc, ca să mai cheme înţelesuri adînci. Şi oare de atîtea ori nu e chiar joc? „Pas în-de-pas/ Glas din neglas/ Cînt din necînt/ Necîntec cîntînd/ Temei netemei/ Stei de nestei/ Cerc din descerc/ Gînd de negînd/ Lin în de-lin/ Vis de nevis" etc. Cînd stilul devine manieră îşi pierde expresivitatea pentru că nu mai reprezintă „fond" şi „formă" strîns „îngemănate", ci e numai „formă" ce-şi caută o aparenţă de „fond".

Dar neologismele? Ce se ascunde dincolo de această năvală de termeni neologici în poezia actuală? Idei care nu-şi pot afla întruparea în cuvîntul românesc? Sau poetul este cu adevărat „*Benzenul brut* care stîrneşte *crampe*"? Versurile unor poeţi sînt străbătute de „amintiri/ *gestate* ciudat", de „păduri *frenetice* de vis *reversibil*", de „*suave cadavre* de arbori şi iarbă: „Aproape nişte *amprente hipnotice*/ În veghea *acută* de aer *polar*"; de „tăceri *sonore* dar *impenetrabile*", de „absenţa *suavă*" a unor flori fără nume; într-o vitrină, „un ou negru şi *inexorabil*" cloceşte etc. Poezia unor poeţi pare a trece mai întîi nu prin inimă şi nici prin intelect, ci prin dicţionarul de neologisme şi tot acolo îl trimite pe cititorul ce-ar arăta bunăvoinţă: „mereu mai departe de noi înşine/ rămîn clipele noastre de dragoste/ tremurînde neanturi de *ectoplasmă* mută".

Structura elementelor îşi trimite în poezie termenii specifici: *electronii* imenşi ai memoriei; *neuronii* de amurg ai podurilor, *nuclee* de beznă, *atomi* claustraţi de tăcere, *moleculele* tîrzii ale vocii, fascinantul sărut al *moleculelor* de tăcere; nici compuşii chimiei n-au rămas înafară: *oxizii* din cuvinte, cenuşa *oxizilor* de fiere încinse, *acidul* negru al nopţii etc. Dar vocabularul medical? Copaci *astmatici*, *spasm* fantomatic, *nucleele* de beznă sînt „tremurînde *spasmodic*", laurii au „otravă *sclerozantă*", „*hemoragia* opacă din frunze" *infuzează* „pielea şi nervurile cu ţipete lungi". Poetul însuşi veghează „într-un nimb de *hemoragie* mîngîietoare"; de aici, unde „respiră cuvintele pure –/ prin *porii* dilataţi şi pielea pierdută/ a sensurilor *translucide* şi ultime", poetul face „gesturi *translucide*" ş.a.m.d.

Trăim o epocă de mari transformări în toate domeniile vieţii noastre, materiale şi spirituale. Vocabularul, mai strîns legat de acest proces, îl reflectă. În secolul ştiinţelor, cum este cel în care trăim, este explicabilă pătrunderea numărului mare de neologisme în limba literară, mai cu seamă în stilul ştiinţific, dar este oare inevitabilă această pătrundere, de loc cenzurată, a neologismului în lumea poeziei?

Acum un secol, într-un mediu lingvistic încărcat de neologisme, Eminescu găsea resurse pentru noutatea şi înălţimea ideilor sale, în strînsă

legătură cu fondul cosmogonic, de exemplu, al poeziei sale, în lexicul limbii vorbite. Peste o jumătate de secol şi mai tîrziu, un alt mare mag al cuvîntului, Lucian Blaga, afla în acelaşi vocabular românesc noi valori poetice în legătură cu deosebite şi profunde semnificaţii filosofice.

Îndreptarea acestora spre lexicul popular, ca şi a multora dintre poeţii contemporani nouă, se sprijinea pe ideea, mărturisită sau nu, că termenul românesc, prin vechimea sa şi prin caracterul concret prezintă o mai mare bogăţie semantică şi o mai puternică „corespondenţă" între conţinutul semantic şi învelişul sonor. Şi este mai propriu poeziei prin ascunsele şi poate încă nedezvăluitele semnificaţii în legătură cu viaţa spirituală a acestui popor. Pentru că problema vocabularului în poezie ţine atît de corespondenţa dintre „conţinut" şi „expresie", cît şi de corelaţia dintre limbă şi simţirea, spiritualitatea unui popor. Poezia este artă şi limbă în acelaşi timp. Iată ce se uită prea adesea. Şi de interpreţii poeziei, dar şi de creatorii ei. Este timpul ca expresiei să i se acorde locul pe care îl merită în constituirea creaţiei poetice ca tot unitar şi în interpretarea ei ca întreg.

Iată de ce am considerat necesar să acordăm aici atenţie unor aspecte ale expresiei poeziei contemporane. Nu vom uita, bineînţeles, nici celelalte genuri literare.

Iaşul literar, nr. 1, 1979, p. 72-75.

PERSOANĂ GRAMATICALĂ – PERSOANĂ NARATIVĂ – PERSONAJ LITERAR

Direct sau indirect, termenii *persoană* (gramaticală) şi *personaj* (literar) provin din latinescul *persona*, iar conceptele pe care le reprezintă, ca termeni ştiinţifici, îşi au originea, ca şi apelativele din comunicarea curentă, în sfera polisemantică a acestuia. Aceeaşi polisemie (dar cu deosebiri în dezvoltarea sensurilor) caracterizează şi termenii actuali din limbile romanice. În sfera lor semantică, în limba română, ca şi în celelalte limbi neolatine, coexistă sensurile lingvistice (*persoană*: „Nu cunosc *persoana* de lîngă tine", *personaj*: „A ajuns *un personaj* important în viaţa politică") cu sensurile metalingvistice (gramatical: *persoana* I, la verb şi pronume, pronume *personal* de *persoana* I, poetic: *persoanele* (întrebuinţare veche), *personajele comediei*).

Cele două domenii, apoi, al lingvisticului (sensuri şi categorii lingvistice) şi al poeticului (sensuri şi categorii poetice) se interferează într-o reţea complexă de relaţii în desfăşurarea actului de comunicare, lingvistică, devenită apoi estetică.

Înscris prin principiile esenţiale ale funcţionării sale în sistemul artei, orice text literar este, în primul rînd un text lingvistic; el reprezintă unul din cei trei factori implicaţi în desfăşurarea procesului de comunicare, corespun-

zînd la tot atîtea momente: *emiţătorul* (*emiterea*) – *textul* (*construirea mesajului* printr-o dinamică tensionată între planul expresiei şi planul semantic) – *receptorul* (*receptarea*). Specificitatea celor două tipuri de comunicare, *lingvistică* (neartistică) şi (lingvistică) *artistică* îşi are baza în specificitatea textului. Iar specificitatea textului literar îşi are în *persoană* (în complementaritate cu *timpul*) şi în *personaj* doi constituenţi principali şi totodată două mărci definitorii.

Categoria gramaticală a persoanei este înainte de toate marcă stilistică, indiciu al apartenenţei textului la stilul beletristic prin desfăşurarea ei integrală (interpretînd persoana a III-a ca *non-persoană*, Émile Benveniste consideră persoana ca atare – realizată în opoziţia *eu/tu* – ca marcă a narativităţii). Celorlalte stiluri funcţionale ale limbii le sînt proprii texte organizate la persoana a III-a (sau non-persoană, în interpretarea lui Benveniste). Textul literar (cult; cel popular este organizat tot la persoana a III-a) se poate organiza în baza oricăruia din cei trei termeni corelativi ai categoriei gramaticale a persoanei, atît la verb, cît şi la pronume.

Este drept că şi stilul conversaţiei sau stilul epistolar cunosc întrebuinţarea întregii paradigme a persoanei (chiar cu o frecvenţă mai ridicată a persoanelor I şi a II-a), dar aceasta se întîmplă, de regulă, într-o desfăşurare dialogală. Altfel spus, persoana nu funcţionează aici ca o categorie organizatoare la nivel textual, ci dezvoltă o anumită poziţie sintactică în structura frazei.

De fapt, instituirea persoanei în categorie specifică a stilului beletristic este asigurată nu numai (sau nu atît) de desfăşurarea integrală a paradigmei, ci şi de (sau mai ales de) specificitatea reorganizării planului semantic, prin dezvoltarea ei ca *persoană narativă*.

Iar literatura începe tocmai din momentul reorganizării categoriei gramaticale a persoanei în categorie poetică, proces care se întemeiază pe ruperea raportului semantic propriu, marcat egocentric, dintre termenii opoziţiei (implicaţi şi în organizarea pronumelor personale) şi protagoniştii actului de comunicare. Emiţătorul unui text literar este scriitorul, dar el nu este şi naratorul textului desfăşurat la persoana I: „De cîteva săptămîni încerc să zăresc în direcţia mlaştinei silueta Eleonorei, aşa cum a plecat, cu trenciul pe umeri. Ca să treacă vremea mai uşor, m-am apucat să scriu". Naratorul din *Viaţa pe un peron* nu este decît unul din personajele principale ale romanului, nu scriitorul Octavian Paler. Că ideologia sau parte din ideile constituind ceea ce s-ar putea considera planul semantic al personajului pot fi ale scriitorului este o altă problemă, care nu ţine numai de poetica textului ci şi de sociologia literaturii. Această întrerupere a raportului semantic este importantă, însă, ca atare, atît pentru dezvoltarea identităţii stilistice a textului literar, cît şi pentru desfăşurarea universului său semantic. În acelaşi timp, însă, conştientizarea întreruperii raportului este foarte importantă în actul receptării; ea asigură excluderea interpretării textului literar prin prisma biografiei scriitorului, fie că e vorba de evenimente din viaţa lui, fie că e vorba de concepţia filosofică, politică etc.,

chiar cînd lectura lingvistică a textului literar (adică din perspectiva raportului semantic; lectură indispensabilă, dar asumată de lectura artistică, în modul dialecticii negării negaţiei) ar găsi destule temeiuri *referenţiale* în biografia concretă a scriitorului, ca, de exemplu, în cazul romanului lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste. Întîia noapte de război*: „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întîia dată concentrat, luasem parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea văii Prahovei, între Buşteni şi Predeal".

Suspendarea raportului semantic de la nivelul lecturii lingvistice atrage după sine dezvoltarea unui raport semantic de tip poetic, a cărui referenţialitate (de gradul II) se află în organizarea stilistico-lingvistică a textului. Persoana gramaticală devine semn (şi „motor") al dezvoltării specifice a *persoanei narative*, prin reorganizarea raportului *emiţător – text – receptor* în sensul dezvoltării unor perspective narative, fundamentale în structura textului, descrise de raporturile *narator – emiţător* (scriitor), *narator – personaj, narator – receptor* (cititor).

Semnificaţia poetică a textului şi starea estetică (generată la receptare) sînt orientate în mod decisiv (chiar dacă variabil, în funcţie de alte componente ale poeticii scriitorului sau chiar a unui anumit curent literar) de structurarea lui în funcţie de perspectiva narativă, reprezentînd unul din cei trei termeni (în interpretarea poeticii franceze) corelativi ai persoanei narative: 1) *avec* („împreună cu"), 2) *par derrière* („din interior"), 3) *du dehors* („din exterior"). Considerate din perspectiva raportului *narator – personaj*, conţinutul semantic şi funcţia structurală a celor trei termeni sînt date, de fapt, şi de raportul *receptor – narator*. În desfăşurarea actului de comunicare literară, unidirecţional rămîne numai raportul *scriitor – cititor*, raportul *narator – receptor* este reversibil. Gradul de reversibilitate depinde de persoana gramaticală pe care se întemeiază persoana narativă; este maxim cînd textul se organizează la persoana I, minim – cînd organizarea este întemeiată pe persoana a III-a. Reversibilitatea se încarcă în mod specific tensional, cînd textul se organizează pe baza persoanei a II-a singular (ca în cazul romanului lui Michel Butor, *La Modification*). Condiţionată structural de persoana gramaticală, *persoana narativă* primeşte consistenţă prin *personaj*.

Raportabil, prin marca lingvistică a individualităţii sale – un substantiv propriu – şi prin conţinutul său semantic, rezultînd din înscrierea în evenimenţialitatea textului, la realităţi extratextuale, *personajul* a fost (şi este) asimilat în mod frecvent, la receptare, empirică, dar adesea şi specializată, *persoanei*. Dar literatura începe din momentul în care raportul *persoană* (reală) – *personaj* (literar) se întrerupe. Conştientizarea acestei rupturi este condiţia fundamentală a înţelegerii exacte a textului artistic în literaritatea lui şi, de aici, a semnificaţiilor sale de adîncime, care ţin de domeniul esenţei, al abstractului.

Situat de multă vreme în sfera conţinutului operei literare, personajul este înscris în ultima vreme în spaţiul formei. În realitate, în perspectiva mai

nuanţată a raportului conţinut – formă, în sensul concepţiei lui Hjelmslev în lingvistică, personajul, semn literar privilegiat, este *un element de structură* (şi *de structurare)* a textului, asigurînd tocmai solidarizarea celor două planuri: planul semantic şi planul expresiei.

Rezultînd, pe de o parte, din specificul înscrierii sale în desfăşurarea opoziţiilor, din interiorul persoanei narative, identitatea personajului literar, pe de altă parte, reflectă (şi rezultă din) poziţia textului la intersecţia celor două axe ale procesului de comunicare: *limbă – referent* (realitate extralingvistică), *emiţător – receptor.*

În interiorul raportului *limbă – referent,* identitatea sa îşi află originea înainte de toate în *nume.* Substantivul propriu – nume de personaj literar încetează a mai fi un simplu termen *denotativ* (ca în limba neartistică); el devine un semn *descriptiv* (asemeni substantivelor comune; *cf.* distincţia făcută de Tzvetan Todorov) şi *semnificativ.* Altfel spus, substantivul propriu – nume de personaj literar dezvoltă o funcţie stilistică (marchează apartenenţa textului la stilul beletristic) şi o funcţie poetică (sau, mai exact, poietică); el participă la construirea sensurilor literare, fie prin structura sa fonetică, fie prin structura sa morfematică, fie prin structura sa sintagmatică (nume şi prenume), fie prin asociaţiile lexicale sau lexical-metaforice (în strînsă legătură cu orizontul cultural naţional sau universal) în care intră (sau pe care le provoacă) în spaţiul limbii naţionale (inclusiv în diacronica variantei ei artistice). Numele, observă, într-un studiu fundamental în acest sens, G. Ibrăileanu (*Numele proprii în opera comică a lui Caragiale,* „Viaţa Românească", decembrie 1920), „ne dau impresia că fac parte din personagiile pe care le denumesc... numele samănă, prin ele însele, cu personagiile".

În interiorul raportului *emiţător – receptor, personajul* este marcat, în planul său semantic, de relaţia tensionată *persoană* (din realitatea extralingvistică), de natură fenomenală – *persoană*-tip (din realitatea estetică), de natură esenţială. „Être de papier", prin esenţa sa lingvistică, „homo fictus", prin esenţa sa estetică, personajul literar, condiţie esenţială a evenimenţialităţii din universul semantic al textului, este pentru scriitor (emiţător) o existenţă reală (în spaţiul „realului estetic"): „Pentru un creator, interpretează G. Ibrăileanu, personagiile *există*" (*s.n.,* D.I.). La receptare, pentru cititorul naiv (care e cititorul comun), personajul are din nou o existenţă reală, sau prin raportare avantextuală (cititorul naiv, dar şi cel specializat, vede prin *personaj* o *persoană* din afara textului; raportarea este cu deosebire frecventă în receptarea literaturii de inspiraţie istorică), sau prin desfăşurarea post-textuală; cititorul vede în (şi prin) personaje *persoane* din ambianţa sa, simpatizează cu ele sau le dispreţuieşte, le ia ca model etc. În primul caz, personaje din lumea realului sînt determinate *să intre* în textul literar, cea de-a doua o potenţează în sensul creativităţii. Fără a avea numaidecît un prototip (sau în orice caz nu un singur prototip) în lumea realului, personajul literar se poate constitui în prototip

pentru lumea realului. Afirmaţii precum „X e *un Caţavencu/Harpagon* etc." sînt frecvente.

Simplu semn lingvistic (în înţelesul de substitut), eventual marcat stilistic în prima direcţie de receptare, personajul îşi relevă esenţa de *metaforă vie*, în cea de-a doua. Construind textul (existenţa personajului este condiţia esenţială a existenţei romanului şi nuvelei), personajul se construieşte pe sine.

Collegium, nr. 2, 1986, p. 5-8.

REGIONAL – LITERAR ÎN TEXTUL ARTISTIC

În orice discuţie asupra raportului regional – literar sau numai asupra rolului regionalismelor în textul literar rămîne subînţeles specificul acestor categorii în comunicarea estetică.

În comunicarea lingvistică neutră, uzuală, raportul regional – literar este, în esenţa lui, un raport cultural. Semnele şi structurile lingvistice sînt folosite în legătură cu capacitatea lor de a realiza funcţia generală a limbii, de comunicare şi cunoaştere, şi, se înţelege, în raport cu competenţa şi performanţa subiectului vorbitor şi a interlocutorului său.

Întrebuinţarea exclusivă a uneia din cele două categorii sau numai prezenţa (în diferite grade) a unor elemente aparţinînd la acestea depinde de spaţiul cultural propriu protagoniştilor actului lingvistic sau caracterizînd numai timpul în care se desfăşoară comunicarea.

În comunicarea cotidiană (neartistică), textul lingvistic primeşte doar mărci care îşi au originea în situaţia de comunicare. Elementul regional, component al limbajului popular, este semnul apartenenţei protagoniştilor la cultura populară sau expresia unui raport de familiaritate între ei. Elementul literar este semnul apartenenţei la cultura înaltă (sau al aspiraţiei spre această poziţie culturală) sau semn al caracterului oficial al raporturilor dintre vorbitor şi interlocutor.

În comunicarea artistică, atît cei doi termeni, cît şi raportul dintre ei primesc un alt statut. Identitatea specifică a textului literar între alte texte lingvistice îşi are originea în impunerea suveranităţii dimensiunii sintactice (din interpretarea lui Ch. Morris, *Signs, Language and Behavior*, 1946) asupra dimensiunii semantice a semnelor lingvistice. Mai exact, dimensiunea semantică îşi are originea în dimensiunea sintactică.

Prima consecinţă importantă, definitorie pentru creaţia artistică, a acestui fapt este distanţarea (pînă la rupere, în limbajul poetic) a planului semantic al textului literar de un referent preexistent. Referentul textului literar se construieşte odată cu textul şi se reconstruieşte, în mod variabil, la receptarea lui.

Autonomizarea universului semantic al creației literare prin suspendarea raportului referențial obiectiv stă în strînsă legătură cu înscrierea textului artistic cult în sfera limbii literare doar la nivel de suprafață, al semnului lingvistic ca semnificant. Versul eminescian „Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă" este scris în limba română literară, dar în alcătuirea sa se cuprind semne lingvistice care s-au convertit în semne poetice prin relațiile de adîncime în care intră cu semnele lingvistice – și acestea devenite poetice – din celelalte versuri ale poemului și din limbajul poetic eminescian, ca plan paradigmatic. Sintagma *miezul nopții*, de exemplu, nu mai desemnează pur și simplu, obiectiv, un moment temporal, ca în limba literară neutră, ipostază culturală a sistemului limbii naționale, ci joacă un rol important în constituirea semnificației generale a poeziei *Se bate miezul nopții* ca expresie simbolică, deschisă, a unui spațiu tulburător, hotar și cumpănă, echilibru fragil între ființă și neființă, între real și ireal, în care dimensiunea dinamică a timpului cosmic, ca flux temporal, se intersectează cu dimensiunea statică, a timpului oprit sau a suspendării timpului. În versurile „Dintre sute de catarge/ Care lasă malurile/ Cîte oare le vor sparge/ Vînturile, valurile?", termenul *catarge* se caracterizează prin suspendarea procesului de semnificare în interiorul raportului semantic *cuvînt – concept – obiect extralingvistic*, propriu limbii literare comune, pentru a participa la construirea ideii poetice a poemului *Dintre sute de catarge* prin trăsături semantice rezultînd din raportul *catarg* (termen *in praesentia*)/*corabie* (termen *in absentia*): 'ascensionalitate, esențialitate' etc.

Paradoxal, imaginea artistică nu este neliterară dar, ca semn lingvistic de gradul II (Le Guern, 1972), caracterizat printr-o reorganizare specifică radicală a raportului semnificat/semnificant, intră în opoziție cu sistemul limbii pentru care limba literară ar fi varianta cea mai apropiată, model, în desfășurarea actului lingvistic concret.

Regionalismul, ca și arhaismul, ca și argoul sau ca alte categorii lingvistice neliterare, nu mai este în comunicarea artistică expresia pasivă a apartenenței socio-lingvistice sau cultural-lingvistice a unui locutor, ci este un mijloc, nu fundamental deosebit de imaginea artistică, de construire a universului semantic al textului. Prezintă doar un grad mai ridicat de complexitate sub aspect funcțional. Rolul său specific este asigurat de poziția pe care o are concomitent în raportul paradigmatic cu limba literară și în raporturile sintagmatice în care intră în textul literar. Regionalismul participă, în grade și modalități diferite, la construirea dimensiunii semantice a textului și totodată la dezvoltarea dimensiunii lui stilistice, dar nu în modul în care o face în comunicarea neartistică, pentru că poziția sa rămîne în permanență legată de principiul poietic, în sensul de constructor de sens, al dimensiunii sintactice. Ca și arhaismul sau argoul sau alte categorii lingvistice marcate din perspectiva raportului cu limba literară, regionalismul dezvoltă, alături de dimensiunea stilistică proprie oricărui text lingvistic (consecință a acțiunii funcției stilistice,

din interpretarea lui M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, 1971, asupra celorlalte funcţii particulare ale limbii în desfăşurarea funcţiei globale, de comunicare şi cunoaştere), în interiorul raportului *scriitor – text – cod*, şi o dimensiune stilistică de gradul II, în interiorul universului semantic al textului sau în dependenţă de acesta (consecinţă a acţiunii funcţiei poetice).

El însuşi de gradul II, ca şi imaginea artistică, prin funcţie, regionalismul din textul literar diferă şi prin natură de componenţii reali ai graiului pe care îl reprezintă. Scriitorul nu este un dialectolog. Semnele lingvistice la care el recurge sînt o interpretare, prin prisma omului de cultură şi de creaţie, fin observator al vorbirii oamenilor, dar nu lingvist, şi o transpunere în scrisul limbii literare sau numai o transpunere literală a regionalismelor. Scriitorul reţine o trăsătură sau un fascicol de trăsături distinctive, constructoare de imagini sugestive, evocatoare ale graiului dintr-o anumită regiune, dar nu totdeauna numai atît. Prin chiar acest fapt, termenul neliterar dintr-un text literar încetează de-a fi un fapt dialectal absolut.

Cu acest statut, regionalismul, component al structurii lingvistice a unui text literar, dezvoltă o dublă funcţie, stilistică şi poetică, cu predominarea uneia dintre cele două ipostaze sau cu solidaritatea lor perfectă.

Prin structura stilistică pe care o condiţionează, regionalismul se constituie într-un spaţiu tensionat în care se confruntă „libertăţile" pe care şi le ia scriitorul în întrebuinţarea limbii naţionale cu constrîngerile pe care le impune caracterul specific al dinamicii mesajului pe care îl construieşte şi îl comunică limbajul artistic. Modul de desfăşurare şi „rezolvare" a conflictului dintre libertăţi şi constrîngeri fixează nivelul stilistic pe care se situează textul (în organizarea sistemului stilistic al limbii, care cuprinde nivelul stilistic al limbii naţionale, nivelul stilurilor funcţionale, nivelul stilurilor individuale, nivelul stilurilor interne, nivelul structurilor ocazionale) şi descrie, în funcţie de aceasta, diferite identităţi stilistice: a scriitorului, a textului, a personajelor.

Orice text lingvistic implică în funcţionarea sa trei dimensiuni obiective: fonologică, semantică şi sintactică, şi o dimensiune subiectivă, supraordonată: dimensiunea *stilistică*. Dimensiunile obiective caracterizează, în diferite grade, şi semnele lingvistice preexistente textului. Dimensiunea stilistică se dezvoltă numai în text, avîndu-şi aici originea în mărcile stilistice. Semnele lingvistice pot avea mărci stilistice implicite, cu care vin în text, sau mărci stilistice explicite, pe care le primesc în text, prin relaţiile sintagmatice în care intră.

Regionalitatea nu e în sine o marcă stilistică, ci doar purtătoarea virtuală a unor valori stilistice, care se realizează în funcţie de context şi care variază de la valoarea zero la valori definitorii pentru identitatea stilistică a unui text sau a unui scriitor. Dezvoltarea valorilor stilistice sau poetico-stilistice, sau numai poetice, ale regionalismului depinde de valenţele care îi sînt actualizate şi de perspectiva în care acestea sînt înscrise.

Prima trăsătură distinctivă a regionalismului, prin însăşi natura sa, dar natura sa imediată, în interiorul raportului *limbă naţională – limbă literară*, este apartenenţa la o zonă – restrînsă teritorial – a manifestării limbii naţionale. Specific unei anumite regiuni geografic-lingvistice, regionalismul *localizează*. Dar atît timp cît indică doar apartenenţa (scriitorului sau personajului) la un anumit grai sau situează astfel o desfăşurare evenimenţială, regionalitatea rămîne o simplă marcă lingvistică sau o figură poetică, înscrisă în exigenţele unui realism descriptiv, aşa cum sînt epitetele (de fapt, pseudo-epitetele) care realizează o simplă descriere a obiectului reflectat lingvistic. Trebuie considerate, în consecinţă, ca avînd sau funcţie stilistico-poetică generică sau marcă stilistică zero, termenii, structurile, formele cu funcţie exclusiv de localizare sau care derivă din poziţia limbii scriitorului în dinamica raportului regional – literar. În prima caregorie se înscriu, de exemplu, moldovenismele din nuvela lui I. L. Caragiale, *O făclie de Paşte*: *bortă, dugheană, ogradă, a sudui* etc., unde fixează locul de desfăşurare a dramei psihologice a lui Leiba Zibal, sau în schiţa *Reformă*: *ciubote, colţuni, straie* etc., unde fixează originea moldovenească a personajelor.

Regionalismul realizează această funcţie de localizare, care este o funcţie poetică marginală, secundară, construind o dimensiune a universului semantic al unor creaţii literare, numai prin intrarea în contrast cu ansamblul textului, marcînd distincţia dintre cele două planuri narative: al naratorului şi al naraţiunii. Astfel, în proza lui Caragiale, termenul *ogradă* fixează în Moldova drama lui L. Zibal, în opoziţie cu sinonimul *curte*, specific graiului muntenesc şi limbii literare, prezent în celelalte texte. Cînd această opoziţie nu există, regionalismul rămîne o caracteristică lingvistică a scriitorului, înscris în sfera limbii literare a epocii, dacă procesul de deregionalizare nu s-a încheiat. În acest sens, formele de tipul *birje, loje, uşe*, din teatrul lui Caragiale, prezente deopotrivă în planul sintactic al personajelor şi în planul sintactic (din indicaţiile scenice) al scriitorului, sînt doar expresia graiului muntenesc, care îi este propriu, asupra limbii sale.

Regionalismul dezvoltă mărci stilistice concomitent cu desfăşurarea funcţiei poetice, în condiţiile în care intră în textul literar ca expresie a culturii populare sau a atitudinii (scriitorului sau personajului) faţă de conţinutul comunicării sau faţă de interlocutor, cînd valorile stilistico-poetice depind de toţi factorii implicaţi în comunicarea estetică.

Ca expresie a culturii populare, regionalismul intră în structura textului ca *element popular* sau ca *element de limbaj familiar*; *regionalitatea* sa (cu funcţie de localizare) are o importanţă secundară.

În aceste condiţii, elementul regional participă la (sau determină) constituirea stilurilor individuale, sau situează textul la nivelul stilurilor interne (al unor texte, considerate ca unităţi stilistice încheiate, sau al unor personaje).

Regionalismul ca element popular este trăsătura definitorie a profilului stilistic al unui scriitor, cînd anulează total tensiunea dintre *individualitatea scriitorului* şi *individualitatea textului*, concomitent cu neutralizarea distincţiei dintre planul naratorului şi planul naraţiunii (sau al personajelor), ca în cazul lui Ion Creangă sau al lui Mihail Sadoveanu.

Regionalismul determină constituirea stilurilor interne, cînd „conflictul" dintre individualitatea scriitorului şi individualitatea textului este maxim şi „se rezolvă" în favoarea textului. „Conflictul" se desfăşoară în interiorul operei unui scriitor, între texte diferite, sau în interiorul aceluiaşi text, între cele două planuri, al naratorului şi al naraţiunii.

Pentru primul caz este exemplară opera lui Caragiale sau a lui Marin Preda. Profilul stilistic al lui I. L. Caragiale se dezvoltă în jurul unei trăsături definitorii: *oralitatea*, dar cu două variante, una stînd sub semnul culturii citadine, mic-burgheze, în comedii şi în proză scurtă (cînd regionalismul nu mai este expresie a culturii populare), şi alta, stînd sub semnul culturii populare, specifică dramei *Năpasta*, nuvelelor şi basmelor.

Cea de-a doua modalitate de manifestare a stilurilor interne înseamnă, de fapt, constituirea unei identităţi stilistice de gradul II – *stilul personajelor*, care funcţionează în structura de ansamblu a unei creaţii literare ca *stil în stil*. Stilul lui Camil Petrescu este prin excelenţă elaborat, înscris aproape perfect în sfera limbii literare ca limbă scrisă, lipsit de oralitate chiar în opera dramatică. În romanul-frescă *Un om între oameni*, însă, planul naraţiunii dezvoltă zone stilistice specifice, în contrast cu planul naratorului, marcate de termeni arhaici sau de termeni regionali. Regionalismul (*dă, pă, ăsta, ăia* etc.) însă, nu desfăşoră atît o funcţie de localizare şi nici nu dezvoltă o oralitate propriu-zisă, cît se impune ca expresie a apartenenţei la anumite categorii sociale, ţărănimea, în primul rînd, rămasă, sub aspectul exprimării, în afara limbii literare cultivate.

Aşadar, dacă la I. L. Caragiale elementul regional este o categorie complementară oralităţii stilistice a textului, la Camil Petrescu este o categorie complementară caracterului erudit al stilului său; scriitorul recurge la regionalism în acţiunea de reconstituire artistică a unor realităţi luate ca substrat al universului semantic al operei sale. Regionalismul la Camil Petrescu are rolul stilistic al arhaismului la Al. Odobescu.

Marcă doar a caracterului erudit al stilului lui Camil Petrescu, regionalismul – expresie a limbajului ţărănesc – dezvoltă în proza lui Liviu Rebreanu o funcţie stilistico-poetică; din perspectiva aspiraţiei de ridicare a vălului sămănătorist de pe realităţile vieţii satului, regionalismul este la Rebreanu concomitent marcă a stilului direct, caracterizat prin asprimea expresiei, şi sugestie a durităţii vieţii şi relaţiilor interumane tensionate din această lume în timpul şi spaţiul luate ca substrat al planului semantic al prozei sale.

Prin alte componente semiotice, rezultînd din condiţiile întrebuinţării sale în actul lingvistic neartistic, regionalismul se constituie în marcă a atitu-

dinii faţă de obiectul comunicării, concomitent cu sugerarea unor trăsături definitorii ale „lumii povestite"; prin apartenenţa sa la limbajul familiar, el poate fi expresia unor atitudini contrarii, de apropiere afectivă sau de respingere. Ca expresie simpatetică, regionalismul intră în structura stilistică a creaţiilor marcate autobiografic. La Ionel Teodoreanu, de exemplu (în *Uliţa copilăriei* sau în alte creaţii), sau la Mihail Sadoveanu (în *Domnu' Trandafir*), termenii moldoveneşti au în primul rînd funcţia de a evoca lumea copilăriei, creînd sau numai sugerînd o atmosferă şi o stare de intimitate: *omăt, cridă, uliţă, cerdac, fără şagă, colea* etc.

O anumită cruditate a expresiei, cu originea în lipsa oricăror convenţii şi constrîngeri în limbajul familiar, îi asigură regionalismului o particulară duritate, care-l face propriu funcţiei satirice: „În două porţi infernul portalele-şi deschide,/ Spre-a încăpea cu mia răsufletele *hîde*/ Tiranilor ce pier" (Eminescu). Regionalismul intră în alcătuirea limbajului satiric mai ales prin relaţiile pe care le dezvoltă cu alte categorii de semne lingvistice, neologisme mai ales. La I. L. Caragiale, fonetica regională a unor neologisme: *agrisor, cafiné, ghiviziune, inchiziţă, intuichivă, monşăr, mogherne* etc., are funcţia nu atît de a localiza, cît de a satiriza personajele din perspectiva relaţiei dintre esenţă şi aparenţă.

Funcţionînd, asemeni imaginii artistice, ca semn de gradul II, regionalismul vine în textul literar (mai ales narativ) cu sugestia diferitelor raporturi externe ale semnului lingvistic: cu lumea, materială sau spirituală, a satului, cu lumea citadină, cu lumea copilăriei etc., cel mai adesea indiferent de structura lui internă.

Structura internă, raportul dintre semnificant şi semnificat, adică, trece în prim plan prin întrebuinţarea regionalismului ca mijloc de nuanţare a expresivităţii limbajului prin lărgirea sferei sinonimelor, ca în proza lui Sadoveanu, sau ca mijloc de motivare sugestivă a relaţiei dintre expresia lingvistică a textului şi sensul ei poetic. Este exemplar în această a doua direcţie limbajul poetic eminescian.

După interpretările lui G. Ibrăileanu şi Gh. Scorpan, a devenit un loc comun observaţia că Eminescu acordă prioritate graiului moldovenesc în construirea expresiei lingvistice a creaţiei sale poetice şi că preferinţa poetului îşi are originea în muzicalitatea specifică a acestui grai. Dar atenţia arătată de Eminescu graiului moldovenesc (ca limbaj popular, cu extindere, de fapt, peste delimitările dialectologilor) este determinată şi în permanenţă „controlată" de constituirea *muzicalităţii sugestive* în principiu central de organizare a limbajului său poetic.

În acest sens, selectarea regionalismului sau, dimpotrivă, a termenului literar într-un text anumit stă în strînsă legătură cu procesul de motivare a semnului poetic, motivare în direcţia forţei sugestive a semnificatului în constituirea şi comunicarea semnificaţiei. Regionalismul dezvoltă în felul acesta, la Eminescu, o funcţie poetică absolută: asigură eufonia şi expresivitatea versului

(fenomenul e discutat pe larg în volumul *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, 1979), iar prin aceasta participă la construirea identităţii unui nou sistem de semne, *limbajul poetic*. Prin limbajul poetic, regionalismul aduce în text plusul de poeticitate pe care l-a pierdut termenul constituit în component al limbii literare.

Aşadar, consecinţa principală a „recuperării" regionalismului (ca şi a arhaismului, de altfel) într-o viziune totalizatoare asupra limbii în creaţia poetică (în care se va înscrie şi Lucian Blaga), prin anularea opoziţiei regional – literar, în linie sincronică sau diacronică, este constituirea unei noi ipostaze a limbii naţionale: limbajul poetic. De la Eminescu, limba română se prezintă sub forma a trei variante principale: *limbajul popular, limba de cultură* (cu variantele ei funcţionale), *limbajul poetic* (cu variantele sale individuale).

Anuar de Lingvistică şi Istorie Literară, tomul XXX, 1985A, p. 373-378.

ETIC – ESTETIC ÎN LIMBĂ ŞI ARTĂ

În două dintre textele confesive ale maicii Benedicta – omul de cultură Zoe Dumitrescu-Buşulenga – sînt evocate momente din timpuri diferite, semnificative pentru discuţia de aici şi pentru înţelegerea modului său de a concepe exigenţele aşezării omului în lume prin dimensiunea *etică* – definitorie pentru fiinţa umană.

Într-un dialog cu Grigore Ilisei, din 2005, Zoe Dumitrescu-Buşulenga dezvăluie pentru prima dată motivul plecării sale, prin demisie, din învăţămîntul universitar: „Era în anul 1982. Eram la un seminar cu anul II şi interpretam un text din *Orestia* de Eschil. Eu am scris despre Sofocle. Eu consider că, aşa cum credea profesorul meu Tudor Vianu, fără cultura greco-latină nu ne putem numi umanişti şi nici măcar oameni cultivaţi [...]. Interpretam monologul Clitemnestrei, făceam analiză de text. Eram la o măsuţă, că ne aflam într-o sală mică, nu una de curs. Stăteam în picioare şi eram prinsă de splendoarea bucăţii. Şi, în timp ce eu mă pasionam, pentru că monologul este foarte frumos şi de o adîncime extraordinară a analizei pasiunilor răvăşitoare, un student din fundul clasei mi se adresează: «Doamna Zoe, ce ne tot bateţi capul cu prostiile astea?» Şi eu am încremenit în clipa aceea. «Daţi-ne şi nouă, poate, să citim împreună cu Dv. pe ăştia, venezuelenii ăştia». Apăruse atunci *Un veac de singurătate*. «Daţi-ne pe ăştia moderni, Umberto Eco, să-i citim pe ăştia». Vă spun, am încremenit. M-am uitat de jur împrejur. Ceilalţi stăteau şi priveau în jos. Studenţii nu erau mulţi, vreo 40. Şi atunci mi-am pus haina pe spate, era primăvară, mi-am luat cărţile, n-am spus un cuvînt, am ieşit, m-am dus direct la decanat şi am cerut pensionarea" (Dumitrescu-Buşulenga, 2008: 51-52).

Sînt de reţinut din această evocare două aspecte, amîndouă reflectînd ignorarea unor componente esenţiale în procesul de devenire a omului, într-o societate normală:

1) lipsa de interes pentru cultura clasică greacă, pe care s-a întemeiat civilizaţia europeană, ceea ce, dacă avem în vedere esenţa tragediei, poate însemna şi lipsa de deschidere pentru asumarea sau măcar cunoaşterea întrebărilor grave ale fiinţei umane faţă cu destinul;

2) lipsa de civilizaţie elementară a tînărului în formare, manifestată prin atitudine şi prin limbaj.

Din păcate, primul aspect a fost într-un anume sens „instituţionalizat" prin eliminarea studiului limbilor latină şi greacă şi al civilizaţiei greco-romane din şcoală şi prin absenţa ca şi totală a teatrului grec din repertoriul teatrului românesc. Şi european, de altfel. Al doilea aspect, pe atunci excepţie, tinde în timpul din urmă să se instituie în normă, în ceea ce priveşte deopotrivă limbajul lingvistic şi limbajul comportamental.

Acestui moment, cu încărcătură negativă, sa-i spunem mai degrabă eufemistic, i se opune evocarea, într-un articol publicat mai întîi în „România literară" şi reluat de „Limba Română" de la Chişinău, în 2006, unei stări de reală comunicare cu studenţii, într-un timp pe cînd profesoara încerca, împreună cu Ioan Alexandru, asistentul său la un curs *Eminescu*, „să introducă elementul de educaţie religioasă şi spirituală. Şi cum credeţi că făceam? – îşi aminteşte profesoara. Recurgeam la nişte strategii speciale. Începeam literatura de la Antichitate. Cosmogonia la indieni, egipteni, asiro-caldeeni, la evrei şi dintr-odată îi duceam la *Geneză*. Nu putea să spună nimeni nimic. Şi zic, mai e una, mai tîrzie, este la Ioan din Patmos. Nu i-am zis *Apostolul*, căci mă descopeream. «La început era Cuvîntul şi Cuvîntul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvîntul». Se uitau la mine, apoi plecau acasă şi se întrebau şi căutau" (*Iluzia libertăţii*, în „România literară" nr. 32, 11 august 2006; „Limba Română", Chişinău, nr. 7-9, 2006, p. 246).

Am luat ca punct de referinţă aceste mărturii şi altele pe care le vom evoca mai tîrziu, şi pentru a readuce în prezent atitudini exemplare ale profesoarei Zoe Dumitrescu-Buşulenga în vremi în multe privinţe contrarii dezvoltării normale a omului şi pentru că ele se integrează în perspectiva deschisă de mari creatori, din cultura română şi din cultura universală, în sensul cunoaşterii profunde a raportului dintre fiinţa umană şi limbă, dintre fiinţa umană şi artă, două raporturi esenţiale pe care se întemeiază devenirea etică a omului, în sensul profund al termenului.

Raportul *etic – estetic* defineşte fiinţa umană în amîndouă relaţiile sale, cu limba şi cu arta, în legătură cu două din atributele sale esenţiale, consubstanţiale: *libertatea* şi *creativitatea*. Omul este fiinţă liberă prin limbaj şi artă întrucît/întru cît creativitatea sa, congeneră creativităţii divine, l-a determinat să caute căi de eliberare din contingent şi de acces la esenţa fiinţei Lumii, prin transcenderea realităţii fenomenale.

Sisteme semiotice de realizare concret-istorică a limbajului, limbile înseşi poartă într-un strat de adîncime, uitat în evoluţia lor, modul specific în care

popoarele cărora le-au dat identitate au perceput raportul dintre fiinţa umană şi fiinţa Lumii (dintre stratul de suprafaţă şi stratul de adîncime al fiinţei), în care raport un factor determinant este situarea omului faţă cu limba.

Din această perspectivă, a atitudinii faţă de limbă, între limbile romanice, limba română pare să fie singura care dezvoltă în planul semantic al termenului *cuvînt*, prin care este numită metonimic limba, dimensiunea *sacralităţii*. Dacă, din planul semantic al latinescului *conventu*(*m*/*s*), în limbile romanice occidentale, trăsătura semantică 'sacralitate' a trecut în planul semantic al termenilor care au dezvoltat sensul de *mînăstire*: *convento, couvent* etc., în limba română, în schimb, trăsătura semantică definitorie *sacru* s-a păstrat în planul semantic al termenului *cuvînt*. Argumentează în acest sens expresiile idiomatice – categorii ale limbii în care se reflectă cel mai fidel modul specific de a fi în lume al unui popor, sub aspectul civilizaţiei materiale şi, mai ales, sub aspectul dimensiunii spirituale – în care intră termenul *cuvînt*: *om de cuvînt, a avea cuvînt, a crede pe cuvînt, a-şi ţine cuvîntul, a-şi da cuvîntul*; *sacralitate* înseamnă aici onoarea fiinţei umane care se respectă pe sine ca individualitate şi, totodată, ca parte din colectivitate – aşezare esenţială pentru dimensiunea etică.

În organizarea semantică, apoi, a sistemului lexical, limba română a dezvoltat în interiorul unui raport de sinonimie *cuvînt – vorbă* o relaţie de antonimie: *sacru – profan*; susţin această antonimie expresiile idiomatice care au ca nucleu termenul *vorbă*, semnificînd 'efemeritatea': *vorbe în vînt*, 'înşelăciunea': *a duce cu vorba* etc., atribute ale situării limbii în profan.

Este adevărat că, în stratul de suprafaţă, opoziţia se poate neutraliza; astfel, pe de o parte, termenul *cuvînt*, în situaţia de component al codului metalingvistic, numeşte în mod neutru unitatea fundamentală a lexicului sau a limbii, iar, pe de alta, în actul de comunicare curentă, termenii *vorbă* şi *cuvînt* se întrebuinţează în distribuţie liberă. Dar aceste întrebuinţări nu suspendă opoziţia *sacru – profan* din stratul de adîncime al limbii, opoziţie revelată sau actualizată de traducătorii scrierilor sacre sau de poeţi, poezia aparţinînd în/prin esenţa ei sacrului. Astfel, în traducerea *Evangheliei după Ioan*, invocată de Zoe Dumitrescu-Buşulenga: „La început a fost Cuvîntul şi Cuvîntul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvîntul", „La-nceput era Cuvîntul şi Cuvîntul era către Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvîntul" (*Biblia* de la 1688), „Şi Cuvîntul trup s-a făcut şi sălăşuieşte întru noi...", traducătorii, foarte buni cunoscători ai limbii române, nu au recurs niciodată la termenul *vorbă*. Această exigenţă a conservării trăsăturii semantice 'sacralitate' nu a rămas străină nici traducătorilor Bibliei în celelalte limbi romanice. În limba italiană, de exemplu, care are numai termenul *parola*, traducătorii au recurs în traducerea aceloraşi versete la substantivul *verbo*, din latinescul *verbum*: „In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio", „E il Verbo si fecce carne e venne ad abitare in mezzo a noi", termen care corespunde grecescului *logos*, semnificînd,

pe de o parte: „a gîndi", „a rosti", „a face", pe de alta, însăşi Divinitatea – în ipostaza Iisus – a doua ipostază a Sfintei Treimi – Fiul.

În poezie, prin cuvînt este fixată de Demiurg esenţa sacră Luceafărului, prin originaritate: „Cere-mi – *cuvîntul* meu dintîi,/ Să-ţi dau înţelepciune?" şi prin apartenenţa la lumea transcendentului: „Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte". Prin această componentă a trăsăturii semantice 'sacru', *Cuvîntul* instituie o lege morală, care orientează (pe care se întemeiază) raportul dintre fiinţa umană – fiinţa Lumii şi fiinţa limbii care l-a format şi i-a dat adăpost şi identitate: „Nu noi sîntem stăpînii limbei – scria Eminescu într-o notă rămasă între manuscrise – ci limba e stăpîna noastră. Precum într-un sanctuar reconstituim piatră cu piatră tot ce-a fost înainte – nu după fantazia sau inspiraţia noastră momentană – ci după ideea în genere şi în amănunt care a predomnit la zidirea sanctuarului, astfel trebuie să ne purtăm cu limba noastră românească. Nu orice inspiraţie întîmplătoare e un cuvînt de-a ne atinge de această gingaşă şi frumoasă zidire, în care poate că unele cuvinte aparţin unei arhitecturi vechi, dar în ideea ei generală este însăşi floarea sufletului etnic al românimii" (Eminescu, 1981: 241).

Cu această întemeiere apreciază Eminescu discursul fiului voievodului Mihai Sturza în Parlamentul României: „Nu mai pomenim de un merit esenţial al discursului – prinţul vorbeşte o limbă românească atît de curată şi de frumoasă, precum arareori se aude... Ceea ce ne pare un semn extraordinar al vremii este că în Senat se vorbeşte româneşte; bine, de-a dreptul, fără înconjur şi fără frază. Cine ştie însă ce însemnătate mare are limba asupra spiritului, cum ea-l acoperă şi îl pătrunde [...], acela va înţelege de ce ne pare bine de lucrul acesta. Fie cineva ateu şi păgîn – cînd va auzi muzică de Palestrina sentimentul întunecos, neconştiut al creştinătăţii-l va pătrunde şi păgînul sau ateul va fi, pe cît ţine impresia muzicii, creştin pîn-în adîncimile sufletului. Şi limba strămoşească e o muzică; şi ea ne atmosferizează cu alte timpuri mai vrednice şi mai mari decît ticăloşia de azi, cu timpuri în cari unul s-a făcut poporul şi una limba" (idem, 1970: 25).

Prin limbaj, omul se construieşte şi se defineşte, ca specie, dezvoltînd atributul 'umanitate'. Prin limbă, omul se construieşte şi se recunoaşte ca parte dintr-un întreg istoriceşte determinat, prin atributul 'naţionalitate'. În interiorul raportului dintre fiinţa umană şi fiinţa Lumii, oamenii sînt, în interpretarea lui Eminescu din *Archaeus*: „probleme pe care şi le pune spiritul universului, vieţile lor încercări de dezlegare". Limbile, prin care se desfăşoară raportul om – lume, reflectă concomitent cu asumarea de către fiinţa umană a întrebărilor universului şi ipostaza de răspuns la întrebări puse de om universului.

Această reciprocitate defineşte stratul de profunzime al limbilor, uitat sau acoperit de praf, în termenii lui G. Steiner, pentru care „Limbajul nostru se interpune între percepere şi adevăr ca un geam sau ca o oglindă deformantă"

(*După Babel*). Adevărul de aici este adevărul din stratul de profunzime al lumii, identificabil cu Adevărul absolut şi, prin aceasta, sacru.

Este semnificativ pentru situarea sub semnul sacrului deopotrivă a limbii şi a fiinţei Lumii că, între însemnările lui Eminescu, un aforism avînd în centru *adevărul* are aceeaşi structură sintactică pentru definirea raportului dintre fiinţa umană şi limbă: „Nu noi sîntem stăpînii limbei ci limba e stăpîna noastră" şi pentru definirea raportului dintre fiinţa umană şi fiinţa Lumii: „Adevărul e stăpînul nostru, nu noi stăpînii adevărului".

Or, instituirea Cuvîntului în lege morală implică aşezarea fiinţei umane între cei doi poli: *sacru* şi *profan*, în funcţie de raportul cu *Adevărul,* în primul rînd şi, concomitent, de raportul cu *Frumosul.* Eticul şi esteticul sînt consubstanţiale, în grade diferite în comunicarea lingvistică, prin ceea ce se poate numi *funcţia etică* a limbii, înţeleasă în două ipostaze:

1) limba – expresie a identităţii naţionale: omul faţă cu adevărul lumii şi
2) limba – expresie a determinismului social sau social-politic: omul faţă cu adevărurile din contingent.

1) În prima ipostază, în care fiecare idiom este un punct de vedere asupra lumii, limbile păstrează în stratul lor de adîncime în moduri diferite acest raport, care defineşte aşezarea omului concomitent faţă cu fiinţa Lumii şi faţă cu limba, pe care l-am invocat anterior prin semantica termenului *cuvînt* în limba română. Readucem în atenţie alţi doi termeni, semnificativi din aceeaşi perspectivă: *frumos* şi *a ierta.*

Spre deosebire de limbile franceză şi italiană, limba română a continuat termenul latinesc *formosus* în adjectivul *frumos,* întrebuinţat şi adverbial şi apoi conceptualizat substantival. În interpretarea lui Nicolae Iorga: „este vorba de un cuvînt integral, iar nu de unul care să cuprindă o parte a frumuseţii...", „*formosus* latin [...] nu reprezintă altceva decît forma întreagă, forma deplină, forma armonioasă" (1977: 8).

Cum întrebuinţarea sa, deopotrivă adjectivală şi adverbială, caracterizează şi fiinţa fizică şi atitudinile comportamentale, prin gesturi sau prin limbaj: *a se purta frumos, a răspunde frumos* etc., termenul îl îndreptăţeşte pe istoric să sublinieze tocmai consubstanţialitatea *etic* – *estetic*: „moralitatea nu este decît o frumuseţe şi frumuseţea nu este, de fapt, decît o moralitate, lucruri pe care poporul le pune împreună" (*ibidem*: 9). Interpretarea este argumentată, pe de o parte, de limba însăşi, pe de alta, de cultura populară.

În organizarea sistemică a lexicului, în numirea lumii extraverbale, *frumos* stă în legătură cu iubirea – însuşire esenţială a fiinţei umane, iar antonimul *urît,* cu *ura.* Limba română este singura limbă romanică în care termenul *urît* – adjectiv, adverb, substantiv conceptual – îşi are originea în verbul *a urî.* Expresie a suveranităţii limbii asupra dezvoltării dimensiunii spirituale în diversele ei ipostaze, modul de a fi al fiinţei româneşti, statuat în/prin stratul de adîncime al limbii, a trecut în mod firesc în cultura originar orală; în basmul

românesc, personajul arhetipal se numeşte *Făt-Frumos*; el întruneşte, prin planul semantic al numelui, cele trei atribute *bine – adevăr – frumos*.

Celălalt termen, *a ierta*, îşi dezvăluie esenţa specifică în interiorul raportului de sinonimie cu verbul neologic *a scuza*; asemeni relaţiei *cuvînt – vorbă*, prin stratul de adîncime al planului lor semantic, cei doi termeni sînt antonimi, reprezentînd opoziţia *sacru – profan*. Verbul *a scuza* nu ar putea înlocui verbul *a ierta* în *Tatăl nostru*, de exemplu, text sacru. Integrat în variatele ipostaze de manifestare a fiinţei culturale originare, verbul *a ierta* îşi revelă definitorie dimensiunea 'sacru' în modul românesc de a percepe situarea fiinţei umane în faţa morţii, în esenţă, faţă de dimensiunea sacră a fiinţei Lumii.

Etimonul latinesc *libertare* semnifică schimbarea statutului social – *a deveni libert*, ceea ce înseamnă şi primirea drepturilor unei fiinţe libere. În limba română sensul e mai profund – locul libertăţii sociale, în limitele societăţii umane (sensul verbului *libertare*) îl ia libertatea fiinţială (omul în raport cu fiinţa Lumii) – eliberarea de ceea ce a putut fi o povară în lumea contingentului. La aflarea morţii cuiva spunem: „Dumnezeu să-l ierte". Mai mult, în viaţa comunităţii rurale mai ales, cînd cineva simte că stă să plece pe drumul din urmă, îşi cere iertare de la rude, de la cunoscuţi şi le dă, la rîndul lui, iertare; numai aşa omul îşi poate începe, în condiţii de libertate a fiinţei profane, călătoria din urmă, călătoria sacră. Este reflectată această aşezare a fiinţei româneşti în faţa dimensiunii sacre a lumii în povestirea lui Panait Istrati, *Moş Anghel*. Un cojan, cel care i-a distrus gospodăria lui Moş Anghel, îşi mărturiseşte vina şi-şi cere iertare, dar nu înţelege prin aceasta să nu fie pedepsit; am spune, îşi cere *iertare în absolut*, după care poate veni şi moartea: „În clipa asta, un cojan se rupse din mulţime, se aruncă la picioarele sale, îi înlănţui genunchii şi strigă: «— Anghel!... Anghel!... *iartă-mă*, eu am dat foc casei tale! Fă-ţi dreptate!... Da' *iartă-mă*-ntîi! [...] — *Iartă-mă*!... Şi omoară-mă!... Aruncă-mă în temniţă!...»" (Istrati, 1995: 39).

* * *

Situată sub semnul sacrului („Limba sfîntă şi-nţeleaptă"), limba se caracterizează prin armonie („Şi limba strămoşească e o muzică...") şi prin conţinut semantic fixat de raportul cu realitatea extraverbală în durată istorică: „Numai o limbă în care cuvintele sînt îngemănate c-un înţeles hotărît de veacuri este clară şi numai o cugetare care se serveşte de o asemenea limbă e limpede şi cu temei".

2) În cea de-a doua ipostază (în sensul relevat ceva mai înainte), convertită în instrument de falsificare a *adevărului*, limba intră, în schimb, într-un proces de alienare, este desacralizată – în discursul demagogic. Este exemplară pentru denunţarea acestui fenomen publicistica lui Eminescu, care merge la esenţă, dezvăluind originea demagogiei, precum şi mecanismul extinderii ei: „Preocupaţiuni zilnice şi absorbirea lui [a demosului] într-un vecinic prezent,

negîndirea lui, nici la trecut, nici la viitor, lesniciunea de a-i distrage atenţia prin serbări publice, prin întreprinderi hazardate, prin expediente factice [...] îl fac accesibil pentru *fraza mare* şi surd pentru *adevăr*" (Eminescu, 1938-1939 III: 117).

Adus în fraza politică, „interesul de căpetenie a fost pururea şi trebuie să fie de-a ascunde aceste adevăruri şi de-a ameţi lumea cu *fraza sforăitoare*" (*ibidem*: 320), *fraza lustruită* (*ibidem*: 454), *fraza patriotică* (*ibidem*: 154), *cuvîntul* însuşi, lipsit de înţelesul propriu, îşi pierde conotaţia 'sacru', fiind modelat în raport cu noua funcţie – aceea de a construi o lume falsă.

Deposedate de esenţa lor semantică şi de sacralitatea originară, întortocheate („*Sofisme* cîte vreţi. *Panglicării retorice* [...], *întortocheri de cuvinte*, jucării cu înţelesul îndoit [...] niciodată un argument *ad rem*, [...] dictat de iubirea de adevăr", *ibidem*: 146), resemantizate în mod convenţional în aceeaşi direcţie a manipulării prin înţelesuri false („*Aţi răsbotezat cuvintele*, aţi suplantat înţelesul pe care li-l dăduse secolii vieţii noastre istorice, aţi scornit limba păsărească în locul celei româneşti...", *ibidem*: 379), cuvintele „*au altă însemnare* decît în lexiconul limbei noastre" (*ibidem*: 376), asemenea vorbelor: „vorbele ce le întrebuinţează *au alt înţeles în dicţionarul criptografic* al său [=cuvintele, al demagogului]" (*ibidem*: 376), *deşarte* („demagogii noştri [...] văzînd nevoile poporului nostru l-au învăţat pe de rost cuvinte *deşarte* şi c-un înţeles negativ..." (idem, 1938-1939 III: 160), *cuvintele* devin *vorbe*, *vorbe late*: „eşti patriot de meserie [...], te bucuri de partea de soare a vieţii, adăpostit de eterna lesniciune de a îmbăta o naţie, parte incultă, parte pe jumătate cultă, cu *vorbe late* şi cu apă rece", idem, 1938-1939 IV: 125) sau *palavre*: „întreprinzătorii de lucrări publice (cu capital de *palavre*), deputaţi..." (idem, 1938-1939 III: 320), „fiindcă miile aceste de vorbe nu sînt resimţite, nu au trecut în suc de sînge [...], ele acoper cu zgomotul de moară de *palavre* o înjosire şi o versatilitate de caracter nemaipomenită decît în timpii cei mai răi ai împărăţiei bizantine" (*ibidem*: 318).

Limba însăşi devine, prin desacralizare în limbajul politic şi în limbajul publicistic în care se reflectă, *negustorie*, termen care intră în sintagme cu *vorbă* şi *frază*: negustoria de vorbe se îngemănează cu *prăvălia de principii*: „*Negustoria de vorbe şi prăvălia de principii* sînt cele mai rele din toate" (idem, 1938-1939 IV: 15).

Proliferării demagogiei „care este pentru un popor ca starea de dezagregaţiune pentru un corp" (*ibidem*: 522), „Cu *vorbe* însă nu s-a făcut de cînd lumea nimic decît *negustorie de vorbe*, nefolositoare nimărui, ci numai celui ce le debitează" (*ibidem*: 463), Eminescu îi opune *munca* şi *adevărul*: „Un singur remediu există în contra acestor rele [...]: munca, acest corelat mecanic al adevărului; adevărul, acest corelat intelectual al muncii. Dar *muncă*, nu minciuni, nu vînare de muşte la apă, şi *adevăr*, nu *fraze lustruite* şi *negustorie de vorbe*" (*ibidem*: 454).

*

În articolul din „Limba Română" de la Chişinău, intitulat de Zoe Dumitrescu-Buşulenga *Iluzia libertăţii*, sînt integrate, între alte momente, evocarea modului de orientare a interesului studenţilor, în vremuri potrivnice, pentru textul biblic şi manifestări în societatea actuală în care tinerii trăiesc sau cred că trăiesc o stare de libertate absolută. Interpretînd fenomenul prin raportul cu adevărul – cu trimitere la Iisus şi la Evangheliile apostolilor, după ce subliniase sacralitatea cuvîntului şi a Lumii, prin începutul *Evangheliei după Ioan*, profesoara atinge esenţa fenomenului: „Toată sminteala asta a tineretului este o iluzie a libertăţii. Iertaţi-mă că vorbesc aşa, dar nu fiindcă sînt un om bătrîn. Nu! Nu! Aşa aş fi vorbit şi în tinereţe [...]. Trăim într-un moment în care presa, televiziunea, tot ceea ce se cheamă mass-media, spune fiecare ce vrea" (2006: 242).

Privind fenomenul în contextul social-politic şi cultural actual, în perspectiva avută în vedere de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, am spune că asistăm la un raport total viciat al omului cu *libertatea*. Libertatea este o stare – condiţie care ţine de aşezarea omului în social, instituţionalizată, să-i spunem, dar este în acelaşi timp şi mai mult decît atît – o stare a omului aşezat în raport cu fiinţa Lumii, o aşezare fiinţială care este parte din dimensiunea morală a fiinţei.

Oprindu-ne la limbaj, la funcţia etică a limbii, devine tot mai evident că mass-media, în numele *libertăţii*, pe fondul confundării libertăţii de exprimare (care este un drept constituţional) cu libertatea de expresie, se constituie în principalul mijloc de desacralizare a limbii, atît în sensul încălcării raportului cu adevărul, în care caz tot ce am citat din Eminescu este actual, cît şi în sensul încălcării raportului cu armonia, interioară şi exterioară, a limbii. Politicieni de la absolut toate nivelele şi publicişti par înscrişi într-o cursă fără obstacole de sărăcire şi vulgarizare a limbii române. Chiar dacă un intelectual român a ajuns să afirme sau să-şi însuşească aserţiunea că limba română trebuie să o folosim numai pentru înjurături, esenţa profundă a limbii române este tot cea revelată de Eminescu, Blaga, Nichita Stănescu, prin care limba îşi recuperează originaritatea şi deschide fiinţei umane căi spre intrarea în comunicare cu sinele său profund şi cu fiinţa Lumii. Este semnificativă în acest sens interpretarea lui K. Vossler din *Limbile naţionale ca stiluri*: „Aşa cum *Divina Comedie* reprezintă întregul univers în limba lui Dante, tot aşa limba naţională italiană este întregul univers transpus italieneşte, germana universul în nemţeşte; *Faust* este universul în limba lui Goethe, iar *Hamlet*, universul în limba lui Shakespeare etc. *Este* înseamnă *trebuie să fie* şi *vrea să fie* (*s.a.*, K.V.)" (1971: 9). Introducînd în această perspectivă de interpretare limba română, se poate foarte bine spune că *Luceafărul*, *Andrei Mureşanu*, *Feciorul de împărat fără stea* reprezintă universul în limba lui Eminescu, adică întregul univers transpus româneşte.

Prin această ipostază, limba se întîlneşte cu literatura în dezvoltarea unei culturi în care eticul şi esteticul sînt consubstanţiale pe temeiul specificului naţional: „Comoara şi puterea limbistică, feliul stilului şi a espresiunii la un

popor reflectă şi se manifestează în literatura sa naţională; ea este izvorul din care are să ieie fiecare [...]. E vădit cum că elementul moral şi estetic al culturii îşi are izvorul său principal în literatura naţională" (Eminescu, 1970: 22-23).

Ideea, formulată într-un fragment rămas între manuscrise, este exprimată în mai multe articole din „Timpul", care pot fi integrate într-o perspectivă a filosofiei culturii: „Din rădăcini proprii în adîncimi proprii răsare civilizaţia adevărată a unui popor barbar, nu din maimuţarea obiceielor străine, limbelor străine" şi se impune centrală în cronicile dramatice publicate în „Curierul de Iaşi" şi în „Timpul".

Întrucît, mai cu seamă în ultimii ani, Eminescu a fost acuzat de naţionalism şi întrucît raportul cu ideea naţională stă sub semnul eticului, subliniem că, la fel cum limbile naţionale sînt puncte de vedere asupra lumii, tot aşa şi culturile naţionale sînt ipostaze de răspuns la întrebările fiinţei specifice unui popor.

Eminescu, trăitor şi gînditor într-o vreme în care ideea naţională era o idee esenţială în perspectiva afirmării identităţii naţionale, îl apreciază pe Shakespeare, de exemplu, dramaturgul invocat de Vossler, pentru că a integrat propria sa interpretare dată întrebărilor omului într-o relaţie intimă cu cea exprimată de poporul englez în cultura orală: „Astfel sînt şi florile sălbatece cîntecele poporale. Pe cîmpiile lor a cules Shakespeare şi orice poet naţional [...]. Shakespeare a vorbit de om, de om cum e [...]. Poporul concepe cum vede şi Shakespeare a fost al poporului său prin excelinţă" (1971: 52), „iar în toate creaţiunile acestui geniu puternic – va scrie poetul în «Familia» – domneşte unitatea cea plină de simboluri şi de profunditate" (Eminescu, 1970: 146).

De pe aceeaşi poziţie critică Eminescu teatrul românesc în care „autorii reprezentaţi înainte de toate nu sînt naţionali. Prin aceasta nu voi să zic naţionali româneşti, ci naţionali în genere, autori adecă de aceia cari înţelegînd spiritul naţiunii lor, să ridice prin şi cu acest public la înălţimea nivelului lor propriu" (*ibidem*: 148).

Poziţia lui Eminescu faţă de raportul dintre dimensiunea etică şi ideea naţională este aceeaşi cu concepţia lui Titu Maiorescu, în interpretarea foarte exactă a poetului dintr-un fragment manuscris din timpul imediat următor Serbărilor de la Putna: „Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este după cît ştim noi *naţionalitatea în marginele adevărului*. Mai concret: ceea ce-i neadevărat nu devine adevărat prin împrejurarea că-i naţional; ceea ce-i injust nu devine just prin aceea că-i naţional; ceea ce-i urît nu devine frumos prin aceea că-i naţional; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i naţional" (*ibidem*: 192-193).

Situarea raportului *etic* – *estetic* în centrul gîndirii eminesciene, privind teatrul (în cronicile dramatice), se manifestă în chiar prima intervenţie a studentului Eminescu în dezbaterea problemelor teatrului naţional la români în revista „Familia". În amplul articol *Repertoriul nostru teatral*, Eminescu face o

critică severă a stării dramaturgiei româneşti din perspectiva acestui raport, cu privilegierea valorii etice, relevată ca exigenţă indispensabilă: „În genere noi nu sîntem pentru traduceri, ci pentru compuneri originale; numai aceea voim ca piesele, de nu vor avea valoare estetică, *cea etică, însă, să fie absolută.* Ni place nouă şi gluma mai bruscă, numai ea *să fie morală,* nu să fie croită pe spetele a ce e bun" (*ibidem*: 149).

În „trecerea în revistă" a dramaturgiei româneşti a timpului, desfăşurată cu un foarte ascuţit spirit critic, de pe poziţiile foarte clare privind esenţa şi rolul teatrului în dezvoltarea fiinţei umane, studentul Eminescu opune comediilor lui Alecsandri, „pline de spirit, însă pline partea cea mai mare şi de imoralitate" (*ibidem*: 144), comediilor lui Pantazi Ghica, încercărilor dramatice ale lui A. Lăzărescu, comediilor lui Matei Millo, „pline de spiritul cel mai firesc, care însă în frivolitate întrec încă şi pe a lui V. Alecsandri" (*ibidem*), dramelor „d-lui Bolintineanu [care] adesea respiră un fel de imoralitate crasă şi greţoasă" (*ibidem*: 145), ca modele, pe englezul Shakespeare, norvegianul Bjørnson, care „întruneşte în creaţiile sale mărime şi frumuseţă, curăţenie şi pietate adevărat creştină" (*ibidem*: 148), sau Victor Hugo, „acest bard al libertăţii", în temeiul aceluiaşi criteriu: la toţi aceşti creatori este definitorie „coeziunea internă şi valoarea *estetică şi etică* a pieselor" (*ibidem*: 149). *Eticul* trebuie înţeles aici în legătură cu întrebările grave ale fiinţei umane, întrebări care ating componenta divină a omului, prizonier în social-istoric.

În acest sens, îşi exprimă speranţa criticul dramatic, dublat de un teoretician profund al artei teatrale (în comentarea spectacolului *Moartea lui Petru cel Mare*), că la Iaşi „ne vom învrednici poate, cu vremea, de-a crea o atmosferă artistică, unde oamenii de orice opinie să poată privi c-un egal interes zugrăvirea *părţii eterne* din om" (*ibidem*: 158-159). Iar un asemenea teatru ar avea în repertoriu „dramele lui Shakespeare şi comediile lui Moliere", care se vor putea reprezenta şi peste mii de ani şi vor fi ascultate cu acelaşi viu interes, căci pasiunile omeneşti vor rămîne în veci aceleaşi" (*ibidem*: 159).

Din această perspectivă Eminescu respinge cu consecvenţă, în cronicile dramatice, comedia bulevardieră, piesele de senzaţie (mai ales comediile franţuzeşti) moderne „în care planul piesei se întemeiază pe adulter sau pe încercări de adulter, făcînd din păcatele femeilor şi bărbaţilor picanterii dramatice pipărate cu expresii lunecoase şi cu situaţii şi mai lunecoase" (*ibidem*: 167-168), în care personajele întrupînd valori morale sînt false: „Cerşitoarea? Ce roman de mansardă a slujit drept plan acestei drame, în unele părţi de-a dreptul respingătoare. Nici un caracter natural de la început pîn-la sfîrşit [...]. Această piesă este un infern plin de îngeri şi de oameni de treabă. Ce sînt aceste caractere boite cu *albeaţă morală,* unse cu badanaua nobleţei de suflet? Apoi ce să mai zicem de *providenţă,* care joacă rolul de maşinist" (*ibidem*: 171).

Concepînd teatrul ca o instituţie a cărei menire este dezvoltarea dimensiunii culturale a fiinţei umane, în înţelesul profund al termenului, Eminescu

respinge teatrul bulevardier din perspectiva exigenţelor de cultivare a publicului: „masa poporului aleargă cu banul din urmă pentru a vedea reprezentîndu-se înaintea sa necuviinţe pe care eu să am o putere le-aş pune sub supravegherea tribunalului corecţional" (*ibidem*: 147), chiar dacă înţelege motivarea economică a unui asemenea repertoriu: „fiecare director e silit să deie sau piese de senzaţie sau alegînd o cale şi mai rea să deie farse obscene în chiotele unui auditoriu foarte primitor de asemenea hrană, care nu apelează la inteligenţă sau la inimă ci la simţuri mult mai josnice" (*ibidem*: 178).

Perspectiva în care înţelege Eminescu raportul etic – estetic în teatru este deschisă de o idee esenţială: un repertoriu care dă prioritate opoziţiei viciu – virtute în lumea mărginită a contingentului, oricît şi oricum ar denunţa viciul, îndepărtează publicul de nucleul fundamental al devenirii etice a fiinţei umane. Cu această înţelegere, cronicarul dramatic, gînditor profund al actului teatral în integritatea lui, afirmă necesitatea unui repertoriu prin care publicul să fie deprins „cu creaţiunile geniilor poterice, cu simţăminte mai nobile, frumoase, *cu idei sănătoase şi morale*" (*ibidem*: 148). De aceea, este privilegiată drama de caractere, care generează în spectatori întrebări grave, întrebările fiinţei, acestea reprezentînd provocările dimensiunii etice: *Omul faţă cu destinul*. Aceasta este lumea tragediilor lui Shakespeare, acesta este omul tragediei greceşti sau, mai exact, al teatrului grec: *dramaturg – actori – spectator*. „Să luăm o tragedie antică, spre exemplu – scrie Eminescu într-o cronică dramatică la spectacolul cu drama *Două orfeline*, piesă de senzaţie, penibilă adesea – (să luăm) *Regele Oedipus* a lui Sofocle. Oedipus e un caracter violent. În Theba domneşte ciuma din cauză că zeii sînt mînioşi pentru uciderea nedescoperită a predecesorului lui Oedip. Oedip, mişcat de rugămintea poporului, hotărăşte pedeapsa cea mai aspră pentru omorîtorul regelui Laios [...]. Să nu se uite că fabula despre Oedipus era cunoscută întregului popor grecesc şi că în momentul cînd gura lui Oedipus osîndea pe omorîtor, tot poporul ştia că el e omorîtorul. Demosul antic ştiind aceasta ascultă c-o adevărată spaimă tragică cuvintele eroului piesei. Vine preotul Teiresias, chemat să ghicească care-i omorîtorul. Teiresias nu voieşte să vorbească, speriat de adevărul pe care-l ştie" (*ibidem*: 193). Publicul grec nu condamnă, retrăieşte odată cu personajele lui Sofocle sau Eschil sau Euripide tragedia fiinţei umane care îşi înfruntă şi îşi asumă Destinul. Aceasta înseamnă funcţia cathartică a artei, manifestarea cea mai profundă a raportului de consubstanţialitate *etic – estetic*.

* * *

Ne-am oprit mai mult asupra unor aspecte ale gîndirii eminesciene în abordarea raportului *etic – estetic* întrucît Eminescu este pentru fiinţa românească o conştiinţă morală şi prin modul de aşezare în timpul istoric şi prin concepţia pe care şi-a întemeiat creaţia artistică, publicistica politică, exegeza sau eseistica lingvistică, culturală. De aceea, parafrazînd un imperativ bine

cunoscut, „Înapoi la Kant!" (pentru care ființa umană are cerul înstelat deasupra și legea morală înlăuntru), putem spune: „Înapoi la Eminescu!", într-o vreme în care realitatea lingvistică și politică mai ales, dar și cea culturală în diversele ei aspecte, intră în contradicție cu exigențele *eticului*.

Caietele de la Putna: Epoca noastră – tensiunea etic-estetic, nr. 2, 2009, p. 81-93.

Bilet de examen nr. 7

1. Pertinența stilistică
2. Nivelul stilistic general al limbii

Examinator,

II.
STUDII DE STILISTICĂ APLICATĂ

IMAGINEA LUI ŞTEFAN CEL MARE DE LA GRIGORE URECHE LA MIHAI EMINESCU

Două sînt principalele motive care l-au determinat pe vornicul Grigore Ureche să scrie *Letopiseţul Ţării Moldovei*; le aflăm exprimate la începutul *Cronicii*, în ceea ce ar putea fi considerat *Precuvîntare*.

În primul rînd, aceeaşi motivare pe care a gasit-o cronicarul român la scriitorii străini: „Mulţi scriitori au nevoit de au scris rîndul şi povéstea ţărilor, de au lăsat izvod pă urmă, şi bune şi réle, să rămîie feciorilor şi nepoţilor, să le fie de învăţătură, despre céle réle să se ferească şi să socotească, iar dupre céle bune să urmeze şi să se învéţe şi să sé îndireptéze" (Ureche, 1958: 63).

În al doilea rînd, „cetind cărţile şi izvoadele şi ale noastre şi céle striine", Grigore Ureche „au aflat cap şi începătura moşilor, de unde au izvorît în ţară şi s-au înmulţit şi s-au lăţit, ca să nu se înéce a toate ţările anii trecuţi şi să nu se ştie ce s-au lucrat, să se asémene fierălor şi dobitoacelor celor mute şi fără minte" (*ibidem*).

Motivările pot constitui principalele criterii pentru citirea în paralel a *Cronicii* şi a desfăşurării ulterioare a istoriei românilor. Despre prima motivare... Cine poate spune că oamenii sînt totdeauna dispuşi să descifreze, dincolo de evenimentele istoriei, sensul lor şi să producă ei înşişi istorie în funcţie de sensul descifrat? Dacă am avea în vedere numai evenimentele din *Cronica* lui Ureche în legătură cu unitatea românilor, cu modul în care ei înşişi şi-au subminat-o, ar fi destul să ne reamintim fraza lui Mihail Kogălniceanu, rostită după mai bine de două secole de la scrierea *Letopiseţului*, în *Cuvîntul introductiv* la *Cursul de istorie naţională* la Academia Mihăileană din Iaşi: „Înainte de a sfîrşi, daţi-mi voie, domnii mei, să chem luarea voastră aminte asupra cursului meu. Dacă grecii au căzut odată sub jugul lui Filip şi în urmă sub jugul romanilor este pentru că au vrut să fie plateani, tebani, ateniani, spărtiaţi şi nu elini; tot aşa şi străbunii noştri au vrut să fie ardeleni, munteni, bănăţeni, moldoveni şi nu rumîni; rareori au vrut ei să se privească între dînşii ca o singură şi aceeaşi naţiune; în neunirea lor dar trebuie să vedem izvodul tuturor nenorocirilor trecute, ale căror urme încă pînă astăzi sînt vii pe pămîntul nostru".

Cursul era prezentat în 1843, într-un context istoric în care popoarele Europei îşi căutau o altă aşezare în lume, sub aspect social şi naţional deopotrivă. Anului 1848, hotărîtor pentru cele două direcţii complementare, i-au urmat, mai întîi, anul 1859, apoi 1918, ani importanţi în istoria românilor, care i-ar da dreptate lui Grigore Ureche: *Se poate învăţa de la istorie*. Anii noştri, însă, recheamă în atenţie diagnosticul, avertisment totodată, din cursul lui Kogălniceanu: *izvorul tuturor nenorocirilor, trecute şi prezente ale românilor, stă în neunirea lor.*

Despre a doua motivare... Înscrierea românilor în curgerea timpului dă seamă la distanţă de aproape patru secole despre „lucrarea" lui Grigore Ureche. Identitatea şi demnitatea naţională, chiar demnitatea fiinţei umane în absolut sînt condiţionate de dezvoltarea conştiinţei istorice. Iar dacă nu s-au înecat anii trecuţi, adică vremile oamenilor în timpul care a trecut peste ei, e şi pentru că Gr. Ureche a deschis drum tocmai în acest sens: să ştim cine sîntem, de unde venim, ce limbă vorbim şi ce raport este între toate acestea: „de la Rîm ne tragem". Fraza priveşte mai întîi pe moldoveni (românii din toată Ţara Moldovei): „au discălicat întăi supt munte, mai apoi adăugîndu-să şi crescîndu înainte, nu numai apa Moldovei, ce nici Sirétiul nu i-au hotărît [adică nu i-au fost hotar], ce s-au întinsu pănă la Nistru şi pănă la mare" (*ibidem*: 70), şi apoi pe munteni (românii din Ţara Munteniei sau Vlahia), „cari s-au descălicat în timpuri diferite", „măcar că s-au tras de la un izvod", spre a fi mai tîrziu completată în mod explicit, după ce sensul i se extinsese deja şi la ardeleni: „Rumânii, cîţi să află lăcuitori la Ţara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroşu, de la un loc sîntu cu moldovénii şi toţi de la Râm să trag" (*ibidem*: 134).

Limba românilor, dincolo de aprecierea relativ ambiguă privind amestecul graiului nostru cu cel al vecinilor de primprejur, şi de unele etimologii inexacte, este limba latină rostită într-un alt timp: „de la râmléni, céle ce zicem latină pîine, ei zic panis, carne, ei zic caro, găină ei zicu galena, muieria, mulier, făméia, femina, părinte, pater, al nostru, noster şi altile multe din limba latinească, că de ne-am socoti pe amăruntul, toate cuvintile le-am înţălege" (*ibidem*: 67).

Cu Grigore Ureche începe afirmarea clară, în procesul de dezvoltare şi în spaţiul culturii erudite, a conştiinţei istorice, un proces de dezvoltare în conştiinţa istorică explicită, a ceea ce va fi stat ascuns, nedesluşit, dar simţit, în fiinţa românilor din Maramureş, din Valahia, din Ţara Moldovei, de pe Siret, de pe Nistru etc., conştiinţa originii comune şi a unităţii de neam. O spune, în *Cronica* lui Ureche, *limba*, care *este una*, şi în Ţara Ardealului (Ţara de peste munte), şi în cetatea lui Ştefan, şi la Prut, şi la Nistru, şi în Ţara Muntenească. O spune *religia*, care *este una* („numai ungurii din Ţara Ardealului ţin patru sau cinci legi – dar dintre aceştia, unii mai bucuroşi [sînt] să margă la bisérica românească decîtu la capiştea acelorlalţi unguri" (*ibidem*: 134). O spune *istoria* însăşi, care *este una*, a tuturor românilor, chiar dacă dezbinaţi sau dezbinîndu-se în timp.

În aceeaşi primă parte, scurtă, a *Cronicii*, predoslovie (precuvîntare) am spune, o altă frază statuează principiul pe care se întemeiază cronicarul în scrierea istoriei şi în descifrarea sensului evenimentelor: „ca să putem afla adevărul, ca să nu mă aflu scriitoriu de cuvinte deşarte, ce de dreptate" – adică respectarea adevărului şi obiectivitatea: „létopiseţul nostru cel moldovenescu aşa de pre scurt scrie, că nici de viaţa domnilor, carii au fost toată cîrma, nu alége, necum lucrurile denlăuntru să aleagă..." (*ibidem*: 64). Raportarea textului

Cronicii la această frază – care afirmă respectul adevărului, sensul de adîncime al evenimentelor, obiectivitatea – a determinat în timp poziţii diferite privind concepţia lui Grigore Ureche asupra istoriei şi poziţia lui asupra unor evenimente şi personalităţi istorice şi, deci, adevărul despre acestea.

În moduri diferite, din perspective diferite, centrul atenţiei l-a reprezentat imaginea lui Ştefan cel Mare, dominantă, sub multe aspecte, şi în *Cronica* lui Grigore Ureche. În portretul făcut domnitorului şi în interpretarea unora din acţiunile sale s-ar reflecta – s-a spus – poziţia de clasă a vornicului Ureche, reprezentant al boierimii: „Fost-au acestu Ştefan Vodă om nu mare de statu, mînios şi de grabu vărsătoriu de sînge nevinovat; de multe ori la ospéţe omorîea fără judeţu. Amintrilea era om întreg la fire, neléneşu şi lucrul său îl ştiia a-l acoperi şi unde nu gîndiiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meşter, unde era nevoie însuşi se vîrîia, ca văzîndu-l ai săi, să nu se îndărăpteze şi pentru acéia raru războiu de nu biruia. Şi unde-l biruia alţii, nu pierdea nădéjdea, că, ştiindu-să căzut jos, să ridica deasupra biruitorilor" (*ibidem*: 120).

Punctul de vedere exprimat în istoriografie, cu conotaţii negative în direcţie ideologizant-marxistă sau descriind relativ obiectiv trecerea de la cronicile de curte, voievodale, la cronicile „boiereşti", se manifestă în moduri diferite şi în literatură, într-o tendinţă care s-ar putea numi de demitizare a lui Ştefan cel Mare, cum se întîmplă în proza lui B. P. Hasdeu. Îşi va fi avut imaginea demitizată a voievodului din *Ursita* lui Hasdeu originea în *Cronica* lui Ureche? Foarte probabil, dar numai dacă/întrucît se va fi făcut o lectură de suprafaţă a *Cronicii*, dacă nu se va fi trecut dincolo de desfăşurarea concretă a evenimentelor. Nu vrem să-l disculpăm pe Grigore Ureche – nici nu există o astfel de necesitate – ci considerăm că se impune ca imaginea lui Ştefan cel Mare – inclusiv cea reflectată de *Cronica* lui Ureche – să fie înscrisă în mai multe perspective, din confluenţa cărora adevărul să fie descifrat mai mult ca sens de adîncime şi mai puţin ca evenimenţialitate.

Curgerea timpului a confirmat ceea ce era deja vizibil în *Cronică*. Cum să prinzi cu mijloacele unei înţelegeri curente statura unei individualităţi ca aceea a lui Ştefan Vodă? Cum să prinzi cu mijloacele înţelegerii umane individualitatea lui Cristos? Apropierea poate fi exagerată, dar nu lipsită de temei, fie şi dacă avem în vedere numai legendele în care Ştefan cel Mare face minuni, ca în povestirea despre învierea unui mort după bătălia de la Războieni, legendă culeasă de G. T. Kirileanu. Dar apropierea îşi află şi o motivaţie mai profundă printr-un proces în care se impune definitorie pentru imaginea lui Ştefan Muşat: trecerea din planul istoriei – al lumii profanului – în plan mitic şi în plan sacru. La Eminescu, apoi, se va putea identifica chiar o suprapunere în acest sens: Cristos – mîntuitor al fiinţei umane în absolut, Ştefan – mîntuitor al fiinţei naţionale româneşti: „Crist a învins cu litera de aur a adevărului şi a iubirei, Ştefan cu spada de flăcări a dreptului" (1989 b: 32).

Imaginea lui Ştefan cel Mare se înscrie încă de la început în cele două planuri: istoric şi mitic, iar dacă vrem să operăm cu termenul *adevăr*: în planul adevărului istoric şi în planul adevărului mitic. Încă de la început, adică din *Cronica* lui Ureche. Dar adevărul din *Letopiseţ* este o reflectare a înscrierii lui Ştefan cel din lumea istorică la interferenţa celor două planuri. Cronicarul invocă imaginea lui Ştefan în conştiinţa poporului în aceşti termeni: „Ce după moartea lui pînă astăzi îi zicu sveti Ştefan Vodă, nu pentru sufletu, ce ieste în mîna lui Dumnezeu, că el încă au fost om cu păcate, ci pentru lucrurile lui céle vitejeşti, carile niminea din domni, nici mai nainte, nici după acéia l-au ajunsu..." (Ureche, 1958: 120-121). În afară de aceasta, în desfăşurarea războaielor duse de Ştefan, cronicarul înregistrează, întocmai ca în epopeele grecilor, intervenţia unor personaje din lumea „zeilor", să spunem, aici din lumea sfinţilor: sfîntul Procopie, în războiul de la Rîmnic, cu Radu Ţăpăluş: „Zic să se fi arătat lui Ştefan Vodă Sfîntul mucenicu Procopie, umblînd deasupra războiului călare şi într-armatu ca un viteazu, fiindu într-ajutoriu lui Ştefan Vodă şi dînd vîlhvă oştii lui" (*ibidem*: 106), sfîntul mucenic Dimitire, în bătălia purtată împotriva craiului Albert al Poloniei care, prin înşelăciuni „nu spre păgîni ci spre creştini vrea să facă războiul" (*ibidem*: 114), şi „nu numai pacea cea veche o au călcat-o, care avusese domnii Moldovei cu craii leşăşti, ce şi jurămîntul şi pacea ce legase atuncea de curîndu" (*ibidem*: 113) cu Ştefan Vodă şi intră în Codrul Cosminului: „Zic unii să să fie arătat lui Ştefan Vodă la acest războiu Sfîntul mucenicu Dimitrie, călare şi într-armatu ca un viteazu, fiindu-i întru ajutoriu şi dînd vîlhvă oştii lui, ci ieste de a şi créderea, de vréme ce au zidit bisérică" (*ibidem*: 115).

Spaţiul de interferenţă a celor două planuri – istoric şi mitic – îl reprezintă luptele şi victoriile în aceste bătălii pentru neatîrnarea ţării. În acest spaţiu de interferenţă ia naştere şi se adînceşte în timp nu mitul ci simbolul Ştefan cel Mare, simbol, întrucît poartă întru sine istoria pe care el însuşi a dominat-o, precum şi curgerea ulterioară a istoriei, în care rolul său a fost fundamental pentru conştiinţa şi pentru fiinţa românească, atunci cînd românii au descifrat sensurile istoriei – carte de învăţătură, şi care a rămas în umbră atunci cînd românii au abandonat descifrarea sensului istoriei sau chiar şi numai citirea cărţii istoriei.

În plan istoric, evident că portretul lui Ştefan aşa cum a fost el transmis prin *Cronica* lui Grigore Ureche reflectă un punct de vedere; este o iluzie să credem că adevărul istoriografului copie adevărul istoric, fără a purta amprenta modului de a privi istoria propriu istoricului. Imaginii lui Ştefan cel Mare, domnitorul cu atitudini contrarii boierimii, expresie a „situării pe poziţii de clasă" a vornicului Ureche, cum s-a afirmat în unele interpretări din istoriografia românească, i se opune o altă imagine – a despotului Ştefan cel Mare, care acţionează împotriva interesului clasei ţărăneşti, concomitent cu apărarea intereselor boierimii; este aceasta imaginea prezentată de B. P. Hasdeu în nuvela

neterminată *Ursita*: „Necurmatele războaie ale lui Ştefan Vodă, luînd necontenit pe ţărani de la sapă la armă, au sărăcit cu desăvîrşire clasa de jos a poporului, pe care o mai apăsau şi boierii, căci domnul cruţa foarte mult aristocraţia ţării, organizată după modelul feudalităţii ungare şi polone" (Hasdeu, 1960: 119).

S-a vorbit tocmai în cazul lui Hasdeu de un proces de demitizare a lui Ştefan; să observăm în acest punct că, în *Cronica* lui Ureche, ţăranii l-au numit, ei cei dintîi, pe Ştefan – *cel sfînt*, şi că l-au jelit ca pe un părinte: „Atîta jale era, de plîngea toţi ca după un părinte al său, că cunoştiia toţi că s-au scăpatu de mult bine şi de multă apărătură. Ce după moartea lui, pînă astăzi îi zicu sveti Ştefan Vodă..." (Ureche, 1958: 120). În acelaşi sens vorbea Matteo da Murano – doctorul veneţian al voievodului român – în raportul său către dogele Veneţiei: „Bărbat foarte înţelept, demn de multă laudă, foarte iubit de supuşi, pentru că era iertător şi drept, foarte atent şi liberal, arătînd foarte bine pentru vîrsta sa, dacă nu l-ar fi necăjit infirmitatea aceasta..." (*apud* Ortiz, 1916).

Să mai observăm că adesea Grigore Ureche – cel obiectiv, fără îndoială – care pune victoriile lui Ştefan cel Mare în războaie pe seama măiestriei şi vitejiei domnitorului şi pe justeţea cauzei – care era a fiinţei neamului românesc, dar şi a creştinătăţii (Papa Sixtus al IV-lea avea să-l numească „Atletul lui Cristos" iar Eminescu „Pavăza creştinătăţii"), laudă vitejia moldovenilor ţărani: „Iară el ca un leu gata spre vînatu [...] dîndu războiu vitejaşte, martie 7 zile, nu mai puţin de vitejia moldovénilor, carii erau gata au să moară, au să izbîndească, decît de meşterşugul lui Ştefan Vodă, Radu Vodă pierdu războiul cu multă pagubă de ai săi..." (Ureche, 1958: 96).

De aici, din *Cronica* lui Gr. Ureche, adevărul raportului dintre domnitor şi ţăranii oşteni va trece în interpretarea lui Eminescu: „Fără recrutaţie Mircea şi Ştefan Vodă ridicau ţara în picioare, ba adesea nici nu putea s-o înfrîne şi s-o domolească cînd era vorba de năvăliri dinafară" (1985 a: 124).

În nuvela invocată a lui Hasdeu, impunerea lui Bogdan ca urmaş la tron de către Ştefan ar reprezenta o manifestare a atitudinii despotice a voievodului. Imaginea propusă de Hasdeu – în parte de recunoscut şi în Delavrancea, dar fără atitudinea evidentă de respingere – contrazice în bună măsură poziţia cronicarului: „Mai apoi, după moartea lui şi ficiorul său, Bogdan Vodă, urma lui luasă, de lucruri vitejeşti, cum să tîmplă din pom bun, roadă buna iese" (1960: 120), „După moartea lui ŞtefanVodă, cu voia tuturor lăcuitorilor ţării au stătut domnu fiiu-său Bogdan Vodă, puţin dispărţitu de firea tătîne-său..." (*ibidem*: 135).

Revenind la portretul lui Ştefan realizat de Grigore Ureche, fragmentul clasic, bine cunoscut, dar şi adîncirea acestuia prin diferite alte aprecieri pe parcursul *Cronicii*, se poate recunoaşte în imaginea astfel dezvoltată nu atît expresia solidarităţii de clasă a vornicului, cît înscrierea gîndirii cronicarului-învăţat sub semnul umanismului şi, în această perspectivă, concepţia reflectă aderenţa lui la sistemul polonez, în care puterea legii era mai presus de

puterea craiului. Astfel, recunoaşterea de către cronicar a identităţii excepţionale şi a rolului pe care l-a avut Ştefan cel Mare în istoria românilor este absolută: românii „îi zicea sveti Ştefan Vodă... pentru lucrurile lui céle vitejeşti, *carile niminea din domni, nici mai nainte, nici după acéia l-au ajunsu* (s.n., D.I.)" (Ureche, 1958: 121).

Mai tîrziu Eminescu, scriind în ziarul „Timpul" despre creaţia folclorică, va readuce în atenţie versuri reflectînd aceeaşi imagine a lui Ştefan în viziunea populară: „Cronicile noastre, descrierea din vremea lui Matei Basarab făcută de diaconul Paul din Alepo, scriitori poloni mărturisesc că la mesele domnilor Basarabi şi Muşatini se cînta şi se glumea mult. Astfel, bunăoară, cîntecul dezgropat:

Ştefan, Ştefan domn cel mare
Seamăn în lume nu are!

se cînta unisono de către toţi mesenii" (1985 a: 355-356).

Porterul realizat de Grigore Ureche în *Letopiseţul* său este privit pentru prima dată în istoria culturii româneşti din punct de vedere estetic de către Mihai Eminescu, care îl înscrie în perspectivă universală, în susţinerea locului specific, privilegiat, pe care îl are arta în curgerea timpului şi în descifrarea adevărului, distingînd între *adevărul vremelnic* – al fiinţei umane istorice – şi *adevărul etern* – al fiinţei umane considerate în absolut: „Ceea ce azi e adevărat mîine e îndoielnic şi pe roata acestei lumi nu suie şi coboară numai sorţile omeneşti ci şi ideile. În această curgere obştească a împrejurărilor şi a patemilor stă locului numai arta, adică, ciudat lucru, nu ceea ce e-n folosul oamenilor, ci ceea ce este spre petrecerea lor. Citim azi cu plăcere versurile bătrînului Omer, cu care petreceau odată neamurile de ciobani din Grecia, şi imnele din Rig-Veda, pe care păstorii Indiei le îndreptau luminei şi puterilor naturei, pentru a le lăuda şi a cere de la dînsele iarbă şi turme de vite. Tot aşa privim cu plăcere plăsmuirile celui mai mare poet pe care l-au purtat pămîntul nostru, plăsmuirile lui Shakespeare, şi ne bucurăm de frumuseţea lor atîta, ba poate şi mai mult încă decît contimporanii lui, şi tot astfel privim statuele lui Fidias ş-ale lui Praxiteles, icoanele lui Rafael, şi ascultăm muzica lui Palestrina. Tot astfel ne bucură portretul pe care-l face Grigore Ureche Vornicul lui Ştefan cel Mare, încît simţim şi azi plăcere citind ce vrednic şi cu vîrtute român a fost Măria Sa" (Eminescu, 1989 a: 23).

Să amintim aici că proza lui Gr. Ureche este înscrisă de poet între valorile de la care ar trebui să plece procesul de constituire a unei literaturi naţionale: „Al doilea cel mai adevărat, cel mai salutar, e să încercăm să vedem de unde am plecat şi apoi să încercăm a clădi pe baze româneşti solide, vechi. Poezie română, proză vîrtoasă ca la alde Neculce cronicarul, la alde Ureche vornicul, C. Negruzzi" (idem, 1989 b: 289). Eminescu ajungea să citească *Letopiseţul* lui Ureche şi celelalte *Cronici* pregătit cu deosebire de starea de

spirit a gimnaziştilor de la Cernăuţi, marcată de înscrierea intelectualităţii româneşti de aici în continuitatea stării de spirit de la Blaj. Pe acest fond şi din perspectiva concepţiei despre istorie, consolidată în timp şi reflectată în componentele ei semnificative, în *Scrisoarea către dl. D. Brătianu*, din 1871, în legătură cu serbarea de la Putna: „Istoria lumii cugetă deşi încet, însă sigur şi just: istoria omenirii e desfăşurarea cugetării lui Dumnezeu. Numai expresiunea exterioară, numai formularea cugetării şi-a faptei constituiesc meritul individului or al generaţiunii, ideea internă a amîndoura e latentă în timp, e rezultatul unui lanţ întreg de cauze, rezultatul ce atîrnă mult mai puţin de voinţa celor prezenţi decît de a celor trecuţi [...]. Este ascuns în fiecare secol din viaţa unui popor complesul de cugetări cari formează idealul lui, cum în sîmburele de ghindă e cuprinsă ideea stejarului întreg" (idem, 1980: 98), Eminescu pătrunde cu exactitate şi spiritul domniei lui Ştefan cel Mare, şi spiritul *Cronicii* lui Ureche, care în esenţă înseamnă *unitate naţională, libertate naţională, identitate naţională*. Din această perspectivă, în spaţiul de interferenţă istorie-mitologie, se dezvoltă imaginea lui Ştefan cel Mare ca simbol. În planul complex al acestui simbol coexistă adevărul istoric, fenomenal – descifrat de Eminescu cel mai probabil pentru prima dată în *Cronica* lui Ureche (de altfel, istoricul literar Bogdan-Duică identifica în proiectul eminescian al unui *Dodecameron dramatic* reluări de planuri din *Cronica* lui Ureche şi din alte *Cronici* tipărite de Kogălniceanu, pe care poetul gimnazist le-a găsit în biblioteca lui Aron Pumnul) – şi sensul istoriei – esenţial, care transcende evenimentele, considerate fiecare în parte sau chiar în înlănţuirea lor. Înscris în evenimenţialitatea istorică exactă, personalitatea lui Ştefan cel Mare se constituie în argumentul fundamental al lui Eminescu în problema Basarabiei – strîns legată de apărarea libertăţii naţionale, asigurată de triunghiul Hotin – Cetatea Albă – Chilia: „Din acest triunghi format în documentele noastre de pîrcălabul de Hotin, cel de Cetatea Albă şi cel de Chilia nu te scapă nici un soi de subtilitate diplomatică, nici un soi de apucătură. Nu-i ieşire, precum nu-i intrare şi, păgîn să fie omul, trebuie să zică: Adevărat, a Moldovei e Basarabia [...] Hotinul – nord extrem, Chilia – gura Dunării, Cetatea Albă – gura Nistrului, şi tot teritoriul dintre liniile ce-am putea trage între ele, a fost al nostru şi este de drept al nostru şi astăzi, căci *nu nouă* ni s-a luat, *nu cu noi* s-au bătut ruşii, *nu pămîntul nostru* l-au putut ceda turcii (*s.a.*, M.E.)" (idem, 1989 a: 59).

În procesul de transcendere a realului, dincolo de istoria de atîtea ori agresivă, sensul istoriei se încifrează în plan simbolic, construit în scrisul eminescian prin figuri stilistice, semne şi structuri metaforice, dezvoltări mitice, avînd în centru cu cea mai mare frecvenţă şi forţă de semnificare figura lui Ştefan cel Mare, cel mai adesea alături de Mircea şi Alexandru cel Bun, sau de Matei Basarab. Ei reprezintă „epoca de aur", cu sensul exact, complex al metaforei, care implică înălţime spirituală şi dimensiune sacră: „Pînă la sfîrşitul sutei a XV-a românii sînt în Ardeal şi Ţara Ungurească unul din elementele

cele mai considerabile în viaţa politică. Trăind sub voievozi proprii şi sub legile lor proprii, fără amestec din partea Ungariei, ziditori şi apărători de cetăţi, pururea buni ostaşi, epoca de aur din ţările noastre, începută de Mircea şi încheind cu Ştefan cel Mare, e o epocă de aur şi dincolo" (idem, 1985 b: 315).

Expresie stilistică a vitejiei lui Ştefan, comparaţia *asemenea unui leu*, foarte probabil trecută din *Cronica* lui Ureche: „Ştefan Vodă fiind gata de războiu ca un leu ce nu-l poate îmblînzi niminea" (1958: 119), într-un context poetic de esenţă mitică, în proiectul unui poem dramatic, *Povestea*: – „Ştefan (Bătrîn şi-ncoronat – iese lîngă o piatră risipită de mormînt – barba albă – pletele albe cu desăvîrşire – *Asemenea unui leu* murind)", sau metafora din *Epigonii*: „Vremea lui Ştefan cel Mare, *zimbrul sombru şi regal*", rămîn simple imagini plasticizante (în termenii lui Lucian Blaga).

Imaginea lui Ştefan cel Mare, înscrisă în perspectiva istorică descrisă de simbolul stejarului, semn al continuităţii istoriei organice a neamului românesc: „Este ascuns în fiecare secol din viaţa uni popor complesul de cugetări cari formează idealul lui, cum în sîmburele de ghindă e cuprinsă ideea *stejarului* întreg" (Eminescu, 1980: 98), este dezvoltată şi adîncită în semnificaţii simbolice, expresie a transcenderii realităţii imediate din perspectiva raportului *umanitate – divinitate*, prin metafora cosmică a astrului care îşi trimite lumina peste vremi: „Tu, ale cărei raze ajung pînă la noi ca şi acelea ale unui soare ce de mult s-a stins, dar a cărui lumină călătoreşte încă mii de ani prin univers după stingerea lui..." (idem, 1985 b: 317), prin metafora sacralităţii *lumină din lumină* şi prin simbolul *coroanei.*

Aceste ultime două categorii de imagini se întemeiază pe concepţia lui Eminescu privind raportul dintre fiinţa umană şi Adevărul absolut: „Adevărul e stăpînul nostru, nu noi stăpînim adevărul" (idem, 1993: 50), dintre fiinţa naţională şi Adevărul şi Dreptul istoric: „Tăria unui popor mic a stat totdeauna în *drept* (*s.a.*, M.E.) [...]. Oricît de slab ar fi dreptul lipsit de arme şi de putere, el e tot mai tare decît nedreptatea, tot mai tare decît neadevărul" (idem, 1989 a: 59-50).

Din această perspectivă, imaginea lui Ştefan cel Mare primeşte dimensiunile sacrului tocmai în contextul istoriei dramatice a neamului românesc sfîşiat între/de imperii, prin răpirea Bucovinei mai întîi, a Basarabiei nu după multă vreme. Simbolul *coroanei* întăreşte prin semnificaţie – *perfecţiune, unitate, situarea dimensiunii istorice a fiinţei umane (ca fiinţă naţională) în spaţiul sacru* – reacţia lui Eminescu împotriva răpirii Bucovinei, a Basarabiei, apoi. Este semnificativă în acest sens aducerea în prim plan a portretului lui Ştefan cel Mare sub semnul *coroanei* în amîndouă momentele: „La Putna – scrie Eminescu în «Curierul de Iaşi», cu prilejul împlinirii unui veac de la asasinarea lui Grigorie Ghica Voievod – un călugăr bătrîn mi-a arătat locul înlăuntrul bisericii în care stătea odată portretul original al lui Ştefan Vodă. După original el au fost mic de stat, dar cu umere largi, cu faţa mare şi lungăreaţă, cu fruntea

lată, ochii mari plecaţi în jos... smad şi îngălbenit la faţă, părul capului lung şi negru acoperea umerii şi cădea pe spate. Căutătura era tristă şi adîncă, ca şi cînd ar fi fost cuprins de o stranie gîndire... Coroana lui avea deasupra, în mijloc, crucea toată de aur, împodobită cu cinci pietre nestimate. Sub crucea coroanei urmau Duhul sfînt, apoi Dumnezeu Tatăl, cu dreapta binecuvîntînd, cu stînga ţiind globul pămîntului, pe cercul de margine al coroanei un rînd de pietre scumpe de jur împrejur" (idem, 1980: 431).

Reluat peste trei ani în „Timpul", portretul se va încărca mai mult de semnificaţii, în primul rînd prin integrarea lui în dezvoltarea ideii continuităţii neamului românesc pe baza legendei „de străveche origine şi de mare adîncime" despre „viaţa fără moarte şi tinereţea fără îmbătrînire".

În acest al doilea articol, *coroana* deschide, aparent fără nici o legătură semantică în structura de suprafaţă, perspectiva în care este înscris *chipul adîncit în sine* al domnitorului:

„Aşa se trăia pe la anul 1520.

Dar să privim *coroana*, căci de ea va fi vorba poate. Ea e acoperită cu pietre scumpe şi mărgăritare...", iar în structura *coroanei* este integrată reprezentarea strămoşilor: „În rînd cu Dumnezeu-Tatăl, de jur împrejur, chipurile strămoşilor şi între ele mici sceptre; sub aceste chipuri un rînd de heruvimi (capete şi aripi) şi sub acest rînd pietre scumpe mari formînd marginea dimprejurul coroanei. Capul ce stă sub această coroană e mare, fruntea largă, ochii mari, pe jumătate închişi, căutătura tristă şi întoarsă oarecum în sine însuşi, sprîncenile lungi, nasul fin, faţa lungăreaţă şi palidă, barba mică şi neagră în furculiţe, părul capului lung acoperind spatele şi umerele.

E Ştefan cel Mare, zugrăvit la anul 1456" (idem, 1985 a: 106).

Metafora „lumină din lumină", metaforă revelatorie, suprapune, prin planul ei semantic, imaginea lui Ştefan cel Mare imaginii sacre a lui Iisus, în comentariul pe care îl face Eminescu la „serbarea guvernamentală" organizată la Iaşi în iunie 1883 cu prilejul dezvelirii statuii voievodului, pe fondul denunţării demagogiei politice: „Tu, care, însuţi nemuritor, ai crezut în nemurire şi, *lumină din lumină*, ai crezut în Dumnezeul luminii, s-asculţi pe aceşti oameni incapabili de adevăr şi de dreptate, pe aceşti traficanţi de credinţe şi de simţiri?" (1985 b: 317).

Metafora, purtînd încărcătura sacralităţii, intră în relaţie cu verbul *a mîntui*, în aceeaşi direcţie de semnificare în poemul *Doina*. Semnificativ este că istoria acestui poem începe prin articolul din „Curierul de Iaşi", în care se denunţă răpirea Bucovinei, unde se poate recunoaşte într-un grupaj de versuri din cultura orală prima etapă în procesul devenirii acestui poem, în care Eminescu îşi asumă condiţia fiinţei naţionale:

„Şi e plină de străini,
Ca iarba de mărăcini,
Şi e plină de duşmani

Ca rîul de bolovani.
Iar mila străinului
E ca umbra spinului:
Cînd vrei ca să te umbreşti,
Mai tare te dogoreşti" (1980: 431),

continuă după răpirea Basarabiei, prin tratatul de la Berlin, şi se definitivează pentru inaugurarea statuii lui Ştefan cel Mare de la Iaşi:

„Ştefane Măria ta
Tu la Putna nu mai sta,
Las' arhimandritului
Toată grija schitului,
Lasă grija sfinţilor
În sama părinţilor,
Clopotele să le tragă
Ziua-ntreagă, noaptea-ntreagă,
Doar s-a-ndura Dumnezeu
Ca să-ţi *mîntui* neamul tău" (1939: 83).

În volumul *Jumătate de mileniu întru învecinicirea lui Ştefan cel Mare*,
Biblioteca Mioriţa, Cîmpulung Moldovenesc, 2004, p. 93-103,
republicată cu modificări în *Dacia literară*, nr. 1, 1996, p. 50-53.

MODELUL CREANGĂ ÎN STUDIUL STILISTICII LIMBII ROMÂNE

Este o modalitate curentă aceea de a se recurge la texte literare pentru a se argumenta sau numai pentru a se exemplifica diferite interpretări date structurii şi funcţionării unei limbi, din perspectiva specificităţii acesteia, cel mai adesea, dar şi din perspective lingvistice teoretice; textul literar este întrebuinţat, prin urmare, ca sursă de material ilustrativ. Aceeaşi funcţie, şi chiar într-o măsură mai mare, îndeplineşte textul literar în definirea, clasificarea, comentarea figurilor de stil, structurilor prozodice etc.

Ce se întîmplă, însă, cînd opera unui scriitor este luată în consideraţie în studiul stilistic al limbii în care aceasta (opera) se realizează? Mai rămîne ea sursă de exemplificări pur şi simplu sau devine sursă de documentare, aşa cum este graiul viu pentru dialectolog?

Prima interpretare amplă din perspectivă stilistică a limbii române este realizată de Iorgu Iordan, considerat, de altfel, prin *Stilistica limbii române*, publicată integral într-o primă ediţie în 1944 şi republicată apoi, în ediţie definitivă, dar fără modificări în substanţa cărţii, în 1975, întemeietorul stilisticii româneşti, al stilisticii lingvistice, în sensul lui Ch. Bally.

În concepţia lui Iordan, obiectul stilisticii, ramură a ştiinţei limbii, îl constituie sistemul de procedee stilistice prin care vorbitorul îşi manifestă în mod spontan, în procesul de comunicare lingvistică, stările sale afective sau intervenţia fanteziei. Cum Iorgu Iordan absolutizează poziţia subiectului vorbitor în generarea valorilor stilistice şi acordă prioritate funcţiei expresiv-emotive, el a exclus din sfera de cuprindere a obiectului stilisticii opera scriitorilor; aici, era motivarea sa, acţionează principiul elaborării şi al orientării conştiente, deliberate, a structurilor spre o anumită finalitate estetică.

Şi totuşi, Iorgu Iordan recurge, în descrierea procedeelor stilistice ale limbii române, la opera unor scriitori: Creangă, Caragiale, Brătescu-Voineşti, chiar cu mult mai frecvent decît la propria condiţie de vorbitor spontan al limbii române şi la cea de lingvist aflat adesea în contact cu diferiţi subiecţi, fie din regiunea natală, fie din alte părţi ale ţării. Motivarea acestei abateri de la poziţia teoretică apare în mai multe rînduri în cartea lui Iordan, în două formulări, importante pentru discuţia de aici:

1) Lingvistul foloseşte opera acestor scriitori ca sursă de documentare: „socot necesar să dau citate din autorii pe care-i utilizez obişnuit în scop de documentare" (Iordan, 1975: 257);

2) I. Iordan pare să-i situeze pe aceşti prozatori în categoria vorbitorilor pe care i-ar reprezenta prin opera lor; în acest sens, un anumit fenomen este „la fel de caracteristic pentru vorbirea populară ca şi pentru limba lui Creangă" (idem, 1977: 240), de exemplu.

Interpretată în mod riguros, din perspectiva concepţiei sale despre studiul stilistic al limbii (stilistică lingvistică), opus studiului stilului individual al scriitorilor (stilistică estetică) şi concomitent din perspectiva originalităţii artistice inconfundabile a lui Creangă, poziţia lui Iordan ar putea părea contradictorie. De altfel, în mod concret, în *Stilistica limbii române*, studiu central asupra unei realităţi stilistice care transcende (asemeni limbii, considerată, din perspectiva lui Saussure, în ipostaza ei de *langue*, în opoziţie cu *parole*) subiectul vorbitor, indiferent care ar fi acesta, Iordan identifică, descrie şi comentează (din unghiul afectivităţii mai ales) procedee stilistice ale limbii române „culese" din opera lui Creangă, între alţii, iar în studiul *Limba lui Creangă* identifică procedee întrebuinţate de prozatorul roman „ca în limba vorbită" sau „ca povestitorul popular": „Deprinderea de a recurge, alături de proverbe şi zicale, la citate propriu-zise din cîntecele populare îl face pe povestitorul nostru (întocmai ca şi pe confraţii lui anonimi) să dea adesea, fără vreo intenţie specială, formă ritmată şi chiar rimată unora dintre pasajele operei sale" (*ibidem*: 243).

Această „corespondenţă" ar putea conduce la concluzia că opera lui Creangă este un text între altele (nu avem aici în vedere valoarea estetică) în care se desfăşoară sistemul stilistic al limbii române, ceea ce ar putea reprezenta răspunsul cel mai potrivit la întrebări privind autenticitatea limbii

prozatorului humuleştean. O asemenea concluzie ar repune, însă, în discuţie problema individualităţii stilistice a lui Ion Creangă, şi, în strînsă legătură cu aceasta, a individualităţii lui estetice.

Raportul dintre limba naţională şi expresia lingvistică a operei unui scriitor are desfăşurări de o varietate şi de o adîncime, de fapt, mai mult mascate de formula individualităţii stilistice a scriitorului. Este adevărat că opera literară este, sub aspect lingvistic, ca orice text, un spaţiu în care se actualizează sistemul limbii, dar asemănarea cu textul vorbitorului înscris în procesul de comunicare curentă este mai degrabă de suprafaţă. Vorbitorul actualizează limba din perspectiva temporalităţii (temporalitatea înţeleasă în sens larg, implicînd contemporaneitatea cu momentul vorbirii, ceea ce înseamnă totodată înscriere într-o seamă de determinări spaţiale socio-culturale) sale externe.

Numai trecînd peste această deosebire se poate asimila oralitatea lui Creangă, trăsătură stilistică definitorie, oralităţii curente. Oralitatea stilistică a humuleşteanului derivă în mod esenţial din înscrierea acesteia în sfera limbajului popular. În această privinţă, poziţia lui Iordan este foarte clară; cei trei prozatori utilizaţi ca sursă de documentare reprezintă trei tipuri de oralitate: *vorbirea familiară* (Brătescu-Voineşti), *vorbirea mahalalei* (Caragiale), *vorbirea populară* (Creangă).

Opera lui Creangă este, aşadar, spaţiu de actualizare (şi desfăşurare) a limbajului popular românesc, considerat în special ca sistem stilistic. Pentru limba populară română, întrebuinţată în mod preponderent, înainte de toate sub aspectul duratei, pe cale orală, în spaţiul culturii populare, limbajul popular este varianta definitorie prin excelenţă pentru specificitatea stilistică a limbii române, iar limbajul popular este un limbaj total, întemeiat pe solidaritatea perfectă dintre componentele semantică, sintactică, fonetică şi prozodică, în desfăşurarea procesului lingvistic concret, solidaritate pierdută de limba literară: „Ceilalţi autori (Caragiale şi Brătescu-Voineşti) au mult mai puţine exemple de simbolism fonetic. Aceeaşi constatare am făcut şi privitor la onomatopee, ritm [...] Încă o dovadă [...] că vorbirea populară este mai expresivă în toate sensurile decît cea cultă...".

Creangă nu „transcrie", cum se spune în unele interpretări, „vorbirea populară" şi nici nu-şi realizează opera „într-un autentic stil vorbit", cum iarăşi se afirmă cu regularitate în interpretarea operei sale. *Oralitatea* nu este numai o trăsătură stilistică a operei lui Creangă, nici numai trăsătura ei definitorie; *oralitatea* este condiţia ei existenţială întocmai cum este condiţia existenţială a literaturii populare. Iar caracterul popular nu este o trăsătură formală, asigurată de procedee stilistice specifice (anacolut, elipsă, repetiţii, tautologie, enunţuri exclamative, lexic popular etc.), ci tot o modalitate existenţială, implicînd deopotrivă un conţinut de gîndire asupra lumii specific universului culturii populare, şi o structură lingvistică şi stilistică prin care se construieşte şi se exprimă acest conţinut. În acest sens, Creangă, clasic al literaturii culte

româneşti, este creator de literatură populară în înţelesul dat de Eminescu: „Literatura populară nici se poate numi altceva decît sau cugetarea şi productele poporului însuşi, cari devin literatură în momentul în care se reproduc prin scriere sau produceri a clasei mai culte, cari se potrivesc, însă, aşa de bine cu gîndirea poporului încît dacă acesta nu le-au făcut, le-au putut însă face" (1980: 412).

Creangă şi-a asumat în opera sa condiţia creatorului popular, dar de pe poziţia creatorului de geniu; el este creatorul exponenţial: „Creangă – interpretează definitiv G. Călinescu – este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numeşte poporul român, surprinsă într-un moment de genială expansiune" (1972: 274).

Creangă aduce la un loc în opera sa, recuperează şi funcţionalizeză, printr-un proces de adînc rafinament – ca artist prin limbă şi artist al limbii totodată – ansamblul de procedee din care se constituie nucleul stilistic al limbii române, reprezentat de limbajul popular. „Dacă soarta ar voi – spunea Tudor Vianu în legătură cu poezia lui Eminescu – ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întîmplat cu atîtea opere ale Antichităţii şi numai *Luceafărul* să se păstreze, strănepoţii noştri ar putea culege din ea imaginea esenţială a poetului" (1930: 119). În acelaşi sens gîndind şi extinzînd ideea lui Vianu, dacă s-ar întîmpla ca toate textele realizate în limba română să se piardă şi numai opera lui Creangă şi Eminescu să rămînă, urmaşii noştri ar putea cunoaşte foarte bine sistemul lingvistic şi sistemul stilistic românesc, în ceea ce au acestea specific: cele două variante stilistice fundamentale – limbajul popular şi limbajul poetic, ipostaze complementare, prin cei doi creatori, în desfăşurarea raportului *om – limbă – lume.*

Prin opera sa, Eminescu recuperează structura de adîncime a lumii de sensuri a limbii române şi întemeiază stilistica ei poetică; el redescoperă în limbă (ca limbaj poetic) spaţiul originar al comunicării *om – univers.*

Ion Creangă recuperează şi actualizează structura de adîncime a stilisticii expresiv-emoţionale a limbii; el redescoperă în limbă tipul de umanitate specific poporului român. Prin aceasta, opera lui Creangă se impune ca un text exemplar pentru studiul stilistic al limbii române.

Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi,
(serie nouă), secţiunea III, Lingvistică, tomul XXXVI, anul 1990, p. 35-37.

ASPECTE ALE SINTAXEI FRAZEI ÎN SCRIERILE LUI I. L. CARAGIALE

Pentru I. L. Caragiale, „ritmul este esenţa stilului" (1965: 46). Afirmaţia – idee de bază în concepţia dramaturgului despre arta cuvîntului – îşi găseşte acoperire în întreaga lui operă. Marea diversitate sintactică a limbii scrierilor lui Caragiale, privite în anbsamblu, reprezintă tocmai expresia lingvistică a unei mari varietăţi ritmice interioare, caracteristică lumii semantice din creaţia sa, vieţii şi caracterului personajelor, precum şi unghiului particular din care le priveşte scriitorul, atitudinii sale.

Dincolo, însă, de diversitatea lor sintactică, scrierile lui Caragiale prezintă o dominantă stilistică, o caracteristică fundamentală permanentă, depinzînd de ritm, dar şi creatoare de ritm, *oralitatea*, care transformă varietatea în unitate. *Oralitatea* îşi dezvăluie la Caragiale multiple ipostaze, în funcţie de genul scrierilor – comedii sau nuvele, scrieri fantastice sau realiste, schiţe sau poveşti etc. – rămînînd, însă, peste tot, o dominantă. Şi se constituie ca atare, în marcă definitorie, adică, a stilului său, pe de o parte, păstrîndu-şi legătura cu „modelul", cu limba vorbită, pe de alta, îndepărtîndu-se de „model", transfigurîndu-l, convertindu-l spre configurarea unor structuri sintactice cu alt profil stilistic şi cu altă funcţie poetică.

La nivelul raporturilor sintactice în frază (obiectul comentariilor de faţă), oralitatea se exprimă prin:

1) dominarea raporturilor de coordonare
2) natura modalităţilor de exprimare a acestora
3) caracterul echivoc al raporturilor.

I. Coordonarea

Raportul de coordonare domină fraza lui Caragiale, în toate scrierile, indiferent de gen, de specie, de realităţile reflectate, de personaje. Circumscrisă spaţiului restrîns al unor creaţii, doar coordonarea pierde teren, în general, în funcţie de atitudinea scriitorului, subordonarea trecînd pe prim plan, cînd scriitorul persiflează.

Constituindu-se coordonarea într-o dominantă, diferenţierile, de esenţă sau doar uşor sensibile, se manifestă fie la structura de adîncime fie la nivelul mijloacelor de exprimare.

Între raporturile de coordonare, pare să domine cel copulativ. El caracterizează deopotrivă limba dramaturgului şi limba personajelor sale. Este raportul sintactic caracteristic indicaţiilor de regie: „intră, se opreşte în prag, vede pe Veta în spate, răsuflă din adînc, pune mîna la inimă şi înaintează în vîrful degetelor pînă în spatele scaunului ei; cade în genunchi şi începe cu putere" (Caragiale, 1959: 50).

În felul acesta, cititorul chiar este un spectator; el vede, ca pe o scenă reală, de teatru, şi urmăreşte pas cu pas, gest cu gest, mişcarea personajelor. Construcţia acordă operei în proză un veritabil caracter dramatic. Şi aceasta cu atît mai mult cînd coordonarea copulativă se realizează prin juxtapunere.

Exprimată prin juxtapunere, coordonarea copulativă este, pe de altă parte, o modalitate de constituire a ritmului frazei, expresie a unui anumit ritm interior: „Hangiul a încuiat uşa, a mai aruncat o răgălie în sobă, a mai băut un păhăruţ, a mai cotrobăit prin odaie...” (idem, 1962: 378).

Lipsa conjuncţiei coordonatoare *şi* înaintea ultimei unităţi sintactice creează în schiţa *În vreme de război* o stare de suspensie; personaj şi cititor stau în aşteptare. Se aşteaptă ceva nedefinit, necunoscut dar bănuit şi aducător de spaimă. Ritmul frazei, foarte anemic – contribuie la aceasta şi repetarea adverbului *mai* – sugerează tocmai această stare de spaimă. Se pregăteşte, astfel, momentul următor, care nu mai poate fi amînat: „Să fi trecut aşa cam un ceas, cînd prin urletul viforului, i se pare c-aude glasuri de oameni afară...” (*ibidem*: 378).

O stare de spaimă pune stăpînire la un moment dat pe madam Lefter Popescu; juxtapunerea unor propoziţii coordinate copulativ susţin, prin ritmul de curgere a frazei, ritmul vieţii interioare a personajului: „Pe cît îşi aducea mai limpede aminte domnul Lefter, pe atît madam Popescu *se turbura, se roşea, se-ngălbenea...*” (*ibidem*: 114).

La începutul nuvelei *Cănuţă, om sucit*, ritmul frazei este altul, pentru că alta este starea sufletească care-l domină pe eroul principal, tatăl lui Cănuţă.

El e nerăbdător, în preajma naşterii fiului său. Îl irită întîrzierea moaşei. Juxtapunerea unor coordonate temporale este însoţită aici de reluarea pînă la obsesie a elementului introductiv, semn al duratei: „A trebuit o vreme *pînă s-o deştepte, pînă să se-mbrace femeia, pînă să se urce-n brişcă*” (*ibidem*: 99).

Lipsită de sprijin la nivel semantic, pe fondul unor reluări sau încercări de precizare gratuite, coordonarea copulativă realizată prin juxtapunere sugerează, în discursul lui Caţavencu, o mişcare în gol, marcă a demagogismului: „Mi s-a făcut imputarea că sînt foarte, că sînt prea, că sînt ultra-progresist... că sînt liber-schimbist... că voi progresul cu orice preţ...” (idem, 1959: 184).

Foarte aproape de limba vorbită, atunci cînd ritmul frazei se cere domol, tărăgănat, conjuncţia *şi* însoţeşte fiecare din unităţile sintactice intrate în raportul de coordonare copulativă, creînd impresia că „lanţul” abia se încheagă. Ritmul frazei aminteşte pe cel al basmelor populare, sugerînd, în cuvintele lui Ion nebunul, o stare de oboseală sufletească: „Şi cînd mă speriu m-apucă, fie pe pustii locuri! şi, cînd e să mă apuce, îmi vine întîi cu grije şi cu scîrbă şi pe urmă cu spaimă... şi mă arde” (*ibidem*: 340).

În comedii, ritmul interior accelerat, caracteristică a unor stări psihice diferite, impune un alt ritm frazei, chiar dacă „schema” construcţiei rămîne aceeaşi. Astfel, Zoe Trahanache pare a înnoda propoziţiile în frază, după cum îi

apare o „idee" nouă, mai „zdrobitoare" în efectul pe care trebuie să-l aibă asupra interlocutorului: „m-ai adus la moarte, *şi* mă poţi scăpa, *şi* mă laşi să mor..." (*ibidem*: 147).

Noul ritm este impus aici de caracterul exclamativ al propoziţiilor intrate în raporturi sintactice.

Coordonînd unităţi sintactice identice sau aproape identice, formal şi semantic, Rică Venturiano îşi dezvăluie, prin retorismul limbajului său, vidul din gîndire, caracterul mecanic al procesului comunicării subminat de demagogie: „am spus-o şi o mai spunem şi o repetăm necontenit tuturor cetăţenilor..." (*ibidem*: 74).

Construirea prin juxtapunere a raportului de coordonare adversativă este mai puţin frecventă în scrierile inspirate din viaţa satului: „Dacă mîine, poimîine, o ieşi un om şi-o zice: daţi-i drumul lui Ion, că nu este vinovat, e altcineva" (*ibidem*: 361).

Este mai frecventă în schimb, în comedii; în vorbirea Zoei Trahanache, întrebuinţarea juxtapunerii în construirea raportului adversativ subliniază gravitatea situaţiei: „Nu şi-o joacă pe a lui, Fănică, o joacă pe a mea!" (*ibidem*: 148).

La Ştefan Tipătescu susţine hotărîrea acestuia: „Nu te teme, nene Zahario, deseară d. Caţavencu nu o să fie la întrunire, o să fie în altă parte – la păstrare" (*ibidem*: 116).

În cazul raportului adversativ, caracterul de oralitate al scrisului lui Caragiale este dat, mai cu seamă, de natura elemenelor de relaţie. Aşa, de exemplu, conjucţia *şi* exprimă, în unele creaţii, de inspiraţie rurală, coordonarea adversativă: „Te-am strîns de pe dumuri, te-am încălzit la sînul meu *şi* tu vrei necinstea casei mele?" (idem, 1962: 66).

În multe scrieri, mai ales în poveşti, conjuncţia adversativă *dar*, cu frecvenţa cea mai mare, prezintă forma *da*: „ – Mulţi feciori de-mpărat or mai fi, *da* ca şi ăsta al nostru, nu mai crez altul!" (*ibidem*: 140), „*da* Dumnezeu vrea dovezi nu vorbe" (*ibidem*: 74).

În schiţe, situînd personajul într-o anumită categorie socială, raportul adversativ se exprimă uneori prin adverbul *decît*, devenit conjuncţie, cînd e urmat de un verb în formă negativă: „Da, *decît nu* face pentru ca să ne aştepte damele..." (idem, 1960: 178).

În comedii, în vorbirea unor personaje, mai ales a lui Caţavencu, se instaurează o „contradicţie" între nivelul expresiei şi nivelul semantic. Mai exact spus, personajul situează în raport adversativ unităţi sintactice care, prin conţinutul lor, nu se opun: „Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! *dar* atunci să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! *dar* atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale..." (idem, 1959: 174).

Pleonasmul sintactic denunţă aici ignoranţa personajului şi caracterul demagogic al discursului său.

Coordonarea disjunctivă se realizează prin juxtapunere, în comedii şi schiţe, cînd verbele-predicat ale celor două propoziţii se situează în opoziţie, de obicei *afirmativ/negativ*: „Nene, zic, *t-ei supăra, nu t-ei supăra*, eu în politică nu m-amestec, pentru că...” (idem, 1960: 100).

Puţin frecventă, chiar în limba vorbită, modalitatea se constituie la Caragiale, în mijloc de individualizare şi satirizare, prin limbă, a unor personaje. Este proprie vorbirii lui Farduridi, la care s-a transformat într-un şablon sintactic: „Eu, *am n-am să întîlnesc* pe cineva, la zece fix mă duc în tîrg...”, „Eu, *am n-am clienţi* acasă, la unsprezece fix mă-ntorc din tîrg...” (idem, 1959: 119), „Şi eu, *am n-am înfăţişare*, la douăsprezece trecute fix mă duc la tribunal...” (*ibidem*: 120).

Iar şablonul sintactic este reflexul lingvistic al automatizării proceselor de gîndire şi limbaj la acest „erou”.

Între elementele de relaţie disjunctive, cea mai mare frecvenţă o cunoaşte conjuncţia, de circulaţie populară, *ori*: „eşti tu bărbat în toată firea, *ori* eşti un om uşurel?” (*ibidem*: 345), prezentînd, nu de puţine ori, o structură fonetică proprie limbii vorbite: „o să degere, *or* o să se coacă toată ziua, nemîncat, gonit de lipsa lui de voie...” (*ibidem*: 346), „*or* de ce nu mergi pe pustii locuri? *or* de ce nu te întorci în fundul iadului?... de ce?...” (*ibidem*: 363).

Specifică mai cu seamă scrierilor inspirate din viaţa satului, conjuncţia *ori* (*or*) este, în drama *Năpasta*, singurul element joncţional în exprimarea raportului disjunctiv.

Raportul de coordonare concluzivă se realizează, mai ales, în comedii şi schiţe, cu preponderenţă prin locuţiunea conjunctivală *care va să zică*: „*Care va să zică* să intri dumneata în casă la mine cu pumnalul, cu toporul, cu...” (idem, 1960: 181).

Marcă a unei oralităţi diferită de cea a lui Creangă[1], de exemplu, specifică scrierilor satirice ale lui Caragiale, caracterizînd vorbirea unor personaje care aparţin îndeobşte mediului urban, de cele mai multe ori de la periferie, cu un nivel de cultură submediocru, locuţiunea conjuncţională însoţeşte, de fapt, doar a doua unitate sintactică, prima fiind cel mult subînţeleasă: „*Care va să zică*, d-ta Leanca văduva...” (*ibidem*: 34).

De altfel, locuţiunea este, de cele mai multe ori, un tic verbal. Caracterizează vorbirea „turmentaţilor” din schiţele lui Caragiale: „Nu vă deranjez, *ca'va-s'zică*” (*ibidem*: 61) este ticul verbal al Cetăţeanului din comedia *O scrisoare pierdută*: „Eu pînă să nu intru în politică, cum am zice, *care va să zică*

---

[1] În studiul lui T. Vianu, *Aspecte ale limbii şi stilului lui I. L. Caragiale*, (1968: 244-262), se scot în relief notele specifice ale oralităţii lui Caragiale, în raport cu scrierile lui Creangă; ni se pare, însă, că observaţiile sînt adevărate numai dacă avem în vedere comediile şi schiţele satirice.

pînă să nu deviu negustor şi apropitar, am fost împărţitor", „Şi d-atunci, *care va să zică*, eu dau scrisoarea după adresă" (idem, 1959: 211).

Stăpînit de indignare, Lefter Popescu întrebuinţează pleonastic două locuţiuni conclusive: „*Prin urmare, care va să zică*, dacă nici dv., nici poliţia, nu ne protejaţi contra bandiţilor" (idem, 1962: 120).

În nuvela *Kir Ianulea*, întrebuinţarea concomitentă a două locuţiuni de coordonare concluzivă se alătură altor elemente de limbă în declanşarea umorului: „*Aşadar* şi *prin urmare*, după multă chibzuinţă, am hotărît să trimit pe mititelul, pe Aghiuţă..." (*ibidem*: 155).

II. Subordonarea

Juxtapunerea, ca mijloc de exprimare a raportului sintactic de subordonare, are o frecvenţă redusă; se exprimă astfel subordonata condiţională: „Spui de una o vorbă bună, superi pe alta; spui rău de alta, atunci nu mai poţi pretinde că eşti om galant" (idem, 1960: 78) şi cea concesivă, în structuri speciale, cînd există, adică, două concesive, coordonate disjunctiv, prin juxtapunere: „— Nene – zic – t-ei supăra, nu t-ei supăra, eu în politică nu m-amestec..." (*ibidem*: 100), sau, mai rar, fără această condiţionare, dacă verbul este un conjunctiv, iar ideea de concesie este susţinută îndeajuns semantic: „Pricina pentru care omul, *aibă cea mai solidă cherestea*, nu poate ajunge astăzi la o vîrstă respectabilă..." (idem, 1962: 383).

Între elementele joncţionale de exprimare a raportului de subordonare dominante sînt cele de largă circulaţie populară. Ele accentuează caracterul oral al stilului lui Caragiale, venind în creaţia sa cu marea lor frecvenţă cu forma populară, cu amploarea registrului funcţional, cu caracterul difuz al raporturilor sintactice stabilite.

Poate că gama cea mai largă de elemente relaţionale o prezintă raportul de subordonare temporală. Şi nu întîmplător. Raportul temporal pare a avea preponderenţă în structura prozei, în strînsă legătură cu dominarea ordinii temporale, asociată sau nu cu cea cauzală, atît la nivelul conţinutului, cît şi la nivelul expresiei.

Frecvenţa mare în exprimarea raportului temporal o cunoaşte adverbul, devenit conjuncţie, *cum*. Chiar exprimînd un raport de posterioritate, conjuncţia *cum* tinde adesea să anuleze distanţa „temporală" dintre cele două acţiuni: „Gîndind astfel, *cum* a picat în Bucureşti, a tras în miezul tîrgului, la hanul lui Manuc" (*ibidem*: 157), „*Cum* m-oi culca, îmi trece" (idem, 1959: 36).

De altfel, de multe ori, conjuncţia exprimă tocmai un raport de simultaneitate: „adică ce ar fi, *cum* stăm noi aici amîndoi, să te pomeneşti cu Dumitru..." (*ibidem*: 357).

În legătură cu un alt fenomen de limbă vorbită – brevilocvenţa – circumstanţiala de timp, cînd exprimă un raport de anterioritate, se subordonează regentei prin prepoziţia *pînă cînd*, cu adverbul relativ subînţeles: „Am stat închis multă vreme *pînă* a venit să mă scape..." (idem, 1962: 62).

Cînd construcţia e negativă, raportul este de posterioritate: „Nu ţi-am spus să nu vii pînă nu ţi-oi face semn?... Pleacă, du-te şi nu mai veni pînă nu te chem..." (idem, 1959: 343).

Chiar în formă negativă, conjuncţia compusă *pînă să* exprimă un raport de anterioritate: „Şi *pînă să* n-apuce d. Popescu să salute măcar, se pomeneşte fleaşc drept în ochi, cu o strachină de prune sleite" (idem, 1962: 121), „că mai bine îmi frîngeam gîtul *pînă să* n-o fi întîlnit!" (idem, 1959: 330).

În proza fantastică, de esenţă folclorică, raportul temporal de posterioritate este exprimat ca, în general, în poveştile populare, prin conjuncţia *dacă*: „Şi, *dacă* s-au adunat ei cu toţii, împăratul s-a tras de ţăcălie scrîşnind straşnic..." (idem, 1962: 155), „*Dac*-a-nnoptat bine, a căutat baba-n traistă..." (*ibidem*: 176), „*Dacă* s-a culcat şi s-a-nvelit băiatul, zice baba..." (*ibidem*: 178).

Destul de frecvent, adverbul relativ *cînd* introduce direcţii diferite în structura stilistică a frazei lui Caragiale.

Accentuează, în primul rînd, nota de oralitate prin răsturnarea raportului sintactic, fenomen definit drept *cînd invers*: „mijea bine de ziuă, *cînd* d. Lefter, după ce rătăcise atîta vreme prin mahalale, ajunse în sfîrşit..." (*ibidem*: 120), şi prin *mimarea* doar a raportului de subordonare: „Eu am dat s-o prinz, *cînd colo* ea... ţuşt! a sărit p-o cracă subţire de alun" (idem, 1959: 359).

În adîncime, la nivel semantic, raportul este de coordonare adversativă; funcţia de subordonator a adverbului *cînd* i-o atenuează, dacă nu chiar i-o anulează, la nivelul expresiei, adverbul *colo*, cu care cel dintîi formează o unitate.

A doua direcţie stilistică pleacă de la o particularitate a limbii vorbite, pe care Caragiale o converteşte într-o notă distinctivă a artei sale scriitoriceşti, odată cu anularea funcţiei subordonatoare a lui *cînd*: „Intru şi salut, *cînd* auz o mîrîitură şi văz apărînd dintr-un paneraş de lîngă cocoana capul unui căţel lăţos..." (idem, 1960: 218).

Fără a mai subordona[1], de fapt, adverbul indică doar succesiunea unor acţiuni, scoţînd în relief conţinutul propoziţiei în faţa căreia se află; tabloul capătă astfel mişcare, prin introducerea unui *element-surpriză*: „Un moment, camarazii rămîn în picioare, ca ţintuiţi, fără a se hotărî să mai şază jos or să plece, *cînd* unul din ei rupe tăcerea" (*ibidem*: 186), „omul şedea la masă cu

[1] O situaţie oarecum similară prezintă o serie de propoziţii introduse prin pronume sau adverbe relative: „Eu întind biletul meu conductorului, *care* mi-l perforează" (idem, 1960: 218), „Dar cucoana apropie paharul aplecat de botul favoritului, *care*-ncepe să lăpăie" (*ibidem*: 220), „se razimă în buton cu degetul, *pe care* nu-l mai ridică" (*ibidem*: 224), „îşi retrage capul în paneraş, *unde* i-l acoperă iar cucoana" (*ibidem*: 218), „s-apropie de uşa marchizei, *unde* pune degetul pe butonul soneriei" (*ibidem*: 224). „Subordonata" atributivă este aici numai aparentă; pronumele relative par echivalentele unor demonstrative – *acesta*; şi tot aşa adverbele – *aici*.

consoarta sa în săliţa de intrare... *cînd* aude o birje oprindu-se-n poartă..." (idem, 1962: 113-114).

Raportul concesiv pare a introduce unele diferenţieri mai evidente în întrebuinţarea elementelor de relaţie. Conjuncţia *deşi* caracterizează mai ales vorbirea, comentariile autorului: „*deşi* terenul e mlăştinos, hanurile au zidurile şi beciurile bine uscate" (*ibidem*: 31), „şi *deşi*-n genul acesta Mitică este destul de tare, e încă şi mai tare..." (idem, 1960: 83).

În scrierile inspirate din viaţa satului, în basme, dar şi în cele despre viaţa micului funcţionar, au preponderenţă locuţiuni de esenţă populară, şi în rîndul întîi, *măcar că*: „*Măcar că* tu ai fost rău cu mine, mie tot mi-e milă de tine..." (idem, 1959: 375), „tot drumul tînărul, *măcar că* şi-a întors privirile de multe ori pe calea umblată, nu a luat seama să mai vină" (idem, 1962: 128), „*măcar că* i-era dragă mama, parcă avea acum necaz pe ea..." (*ibidem*: 48).

O mişcare ritmică deosebită introduce locuţiunea conjuncţională populară, cînd concesiva urmează regentei: „N-am avut curajul să dau ochii cu el, *măcar că* nu mă crede..." (idem, 1959: 117).

Locuţiunea conjuncţională *chiar să* caracterizează concesia ipotetică: „Şi *chiar să* nu-l cunoască nimeni, poţi tu să-i stăpîneşti mintea?" (*ibidem*: 369).

Şi tot aşa *măcar să*, plasînd concesiva în urma regentei: „i-a spus că nu mai merge la şcoală *măcar să*-l taie" (idem, 1962: 100).

Conjugate cu conţinutul semantic al propoziţiei subordonate, cu topica, adverbul, cît şi conjuncţia *să* se alătură, primul destul de frecvent, locuţiunilor conjuncţionale anterioare în exprimarea, în manieră populară, a subordonării concesive: „Şi *cît* era de cuminte bătrînica nu s-a mai putut stăpîni" (*ibidem*: 48), „că cu aşa trîmbiţă nu mai întîlnim noi vînat *cît* am umbla" (*ibidem*: 76), „Şi încă vara, *cît* să fie de zăduf, calea-valea" (*ibidem*: 147), „Tot viforul care urla în noaptea grozavă *să* fi năpădit dintr-odată în ţeasta lui Stavarache nu l-ar fi clătinat mai cu putere" (*ibidem*: 380).

Circumstanţiala cauzală se întîlneşte cu cea temporală în ceea ce priveşte frecvenţa ei şi bogăţia mijloacelor de relaţie. Amprenta populară pune, în primul rînd, conjuncţia de largă circulaţie *că*: „eu am răpus pe taica, lui neica să-i daţi drumul, *că* nu e vinovat..." (idem, 1959: 366), „vă rog să-mi daţi pe Ileana, *că* fără Ileana eu mor" (idem, 1962: 77), „Ursul nu vrea să bage nasul *că*-i era frică de albine" (*ibidem*: 275).

În vorbirea personajelor din schiţe şi comedii, conjuncţia *că*, precedată de adverbul de negaţie *nu*, atenuează mult raportul cauzal al „subordonatei" care, de altfel, nici nu mai este, în toate cazurile, o veritabilă subordonată: „*Nu că* mi-era frică... dar am ambiţ, domnule" (idem, 1959: 15), „nu doar *că* mi-e teamă de intrigile proaste ale lui Caţavencu, dar n-ar fi rău să-l dezarmăm" (*ibidem*: 109), „eu te-am considerat totdeauna ca foarte deştept, *nu că*-mi eşti amic, fiindcă mai la urmă" (idem, 1960: 89), „– *Nu că*-mi pare rău de piatră pentru că-n definitiv nu-i vreo valoare grozavă, dar ştii, nu face" (*ibidem*: 198).

Lipsite de instrucţie, unele personaje, încercînd să-şi depăşească condiţia apelează la conjuncţia *fiindcă*, alterîndu-i forma: „Piaza rea, *fincă* zicea că cheamă vardistul" (*ibidem*: 36), „vă ordon pentru ca să limpeziţi situaţiunea, *fincă* aşa nu poate pentru ca să meargă" (*ibidem*: 131), „*fiincă* niciodată nu s-a-ntîmplat în alte ţări" (*ibidem*).

Asemenea forme reprezintă imaginea deformată a limbii literare în întrebuinţarea unor categorii sociale de la periferia culturii.

Alte conjuncţii, specifice limbii vorbite şi limbii creaţiei folclorice, plasează personajul în mediul rural: „Împărăteasa, *dacă* văzu şi văzu că nu se mai isprăveşte vorba şi ea cam picotea de somn, zice" (idem, 1962: 80), „Leiba a stăruit călduros să-l facă a înţelege gravitatea lucrului, *cum* era hanul izolat departe de sat" (*ibidem*: 30).

În comedii, adverbul devenit conjuncţie *unde* caracterizează personajul care-l foloseşte în exprimarea raportului cauzal, ca aparţinînd graiului muntenesc: „bate în ciocoi, *unde* mănîncă sudoarea poporului" (idem, 1959: 28), „Care va să zică, *unde* nu înţelegeţi d-voastră politica, hop! numaidecît trădare! Ne-am procopsit" (*ibidem*: 139), „*unde* am vorbit toată seara de politică te-i fi culcat şi cu faţa în sus şi ai visat cine ştie ce" (*ibidem*: 89)[1].

Circumstanţiala condiţională introduce – în spaţiul subordonării – o altă componentă a oralităţii: *brevilocvenţa*. Adverbul *aminteri*, de exemplu, este echivalentul unei subordonări condiţionale: „Popa scăpase de cursa întinsă la capătul pădurii numai prin întîmplare: *aminteri* puneau poteraşii mîna şi pe el..." (idem, 1962: 371), şi mai ales sintagma *de unde nu*: „Dar să ştii că la-ntoarcere trebuie să găsesc şi copil în casă: *de unde nu*, pîine şi sare cu mine nu mai mănînci!" (*ibidem*: 138).

Circumstanţiala modală, pe lîngă construirea ei cu elemente joncţionale de structură populară, *parcă*: „să zîmbeşti şi să ridici din umeri, *parc*-ai fi străin" (idem, 1960: 99), „în curte, linişte şi tăcere, *parcă* n-ar fi fost casă locuită" (idem, 1962: 417), *ca cum*: „un cîine foarte mare se scoală de sub bancă şi vine să se aşeze..., *ca cum* ar spera să-i arunce un codru" (*ibidem*: 206), aduce în proza lui Caragiale o altă modalitate de construire a subordonării, specifică limbii vorbite – repetarea verbului regent prin medierea adverbului relativ *cît*, care introduce totodată ideea de durată nedefinită în timp: „şi merg ei *cît merg*" (*ibidem*: 76), „A slujit băiatul *cît a slujit*" (*ibidem*: 101), „A răbdat el *cît a răbdat*" (*ibidem*: 162).

Subordonarea pe fondul unei repetiţii este, de altfel, extinsă şi la alte raporturi, la completiva directă, de exemplu, cînd elementul de relaţie e

---

[1] În acelaşi spaţiu geografic situează personajul întrebuinţarea conjuncţiei *de* în exprimarea raportului atributiv: „să vedem şi noi comediile alea *de* le joacă Ionescu" (idem, 1959: 15), „Ăla *de* semăna grozav cu Dumitru" (*ibidem*: 353), „a *de* s-a logodit cu Ilie" (idem, 1962: 168), „s-a dus să caute un bou, *de* s-a rătăcit" (*ibidem*: 261).

pronumele relativ, cu valoare de nedefinit, *ce*: „a făcut *ce-a făcut* şi din toată sărăcia a cumpărat" (*ibidem*: 104), „tîrguieşte omul *ce* tîrguieşte" (*ibidem*: 176), sau la concesivă, cînd elementul de relaţie e un pronume nehotărît: „să spuie că el e stăpînul averii, întîmple-se *orice s-o întîmpla*!" (*ibidem*: 373).

Cumulul de conjuncţii rămîne numai uneori şi numai în drama *Năpasta* şi în alte scrieri (mai ales nuvele şi povestiri) inspirate din viaţa satului, o simplă marcă a oralităţii: „Vezi... Tu la ce n-ai venit să spui *pe cum că* Ion nu-i vinovat" (idem, 1959: 367).

În schiţe şi comedii – unde este cu deosebire frecvent – procedeul, atribuit unor personaje „cu pretenţii", ţinteşte satirizarea neputinţei intelectuale a acestora. Conu Leonida, de pildă, întrebuinţează concomitent, într-o construcţie interogativă, alături de conjuncţia „universală" *că*, încă o conjuncţie cauzală, la care se adaugă un interogativ cauzal: „*că fiindcă de ce*? o să mă întrebi" (*ibidem*: 91).

Dar frecvenţa cea mai mare o cunoaşte grupul *pentru ca să*[1], care introduce, cu regularitate, completive directe: „gîndeşti că am vrut *pentru ca să*-ţi fac un atac?" (*ibidem*: 14), „Onorabile domn, permite-mi *pentru ca să*-ţi prezant pe..." (*ibidem*: 73), completive indirecte: „s-a crezut dator [...] *pentru ca să* se firitisească" (*ibidem*: 83), subiective, sau atributive etc.: „trebuie *pentru ca să*-ţi faci o carieră" (*ibidem*: 233), „ca să ai dreptul *pentru ca să* zici" (idem, 1960: 180).

Întrebuinţat în construcţii sintactice-şablon, grupul, devenit tic verbal, se constituie în sursă a comicului: „De unde pot *pentru ca să* ştiu?" (*ibidem*: 328), „Este, nu pot *pentru ca să zic*; dar greu şi migălos" (*ibidem*: 248).

Modalităţile de construire a raporturilor de subordonare subliniază, în comedii şi în proza scurtă, unde oralitatea este de altă natură, contradicţia dintre ceea ce sînt în realitate şi ceea ce cred că sînt sau vor să pară „aparţinătorii" la un mediu „urban" şi „intelectual".

„Eroii" lui Caragiale apelează la relaţii de subordonare complexe cînd, ignorîndu-şi posibilităţile reale sau încercînd să le depăşească, sau numai să le mascheze, caută să-şi creeze o anume aparenţă intelectuală. Numai că, contrar intenţiilor, tocmai prin aceste raporturi de subordonare, prin construirea incorectă a lor, se trădează, exteriorizîndu-şi lingvistic incoerenţa de gîndire, ignoranţa şi neputinţa intelectuală[2].

Absenţa unui ax coordonator în gîndirea lui Caţavencu, de exemplu, duce – într-o explozie de demagogism – la o exprimare dezarticulată, fără acoperire la nivel semantic: idei rupte una de alta nu mai ajung a se întîlni nicăieri:

---

[1] Acad. I. Iordan vorbeşte – în studiul *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale* – de o contaminaţie sintactică care are uneori „caracter de hiperurbanism" (1958: 402).

[2] „Nu cred – observa H. Jacquier – că principiul unităţii gîndirii şi vorbirii să-şi fi găsit vreodată o mai strălucită aplicaţie decît în scrisul lui Caragiale" (în art. *Caragiale, maestru al sintaxei. O mărturie*, „Steaua", 1962, nr. 6, p. 67).

„Dă-mi voie... Un om politic trebuie, mai ales în împrejurări politice ca acelea prin care trece patria noastră, împrejurări de natură a hotărî o mişcare generală, mişcare ce, dacă vom lua în consideraţie trecutul oricărui stat constituţional, mai ales un stat tînăr ca al nostru...” (idem, 1959: 153).

Mai puţin rafinat, cu o gîndire încă mai dezorganizată, Farfuridi îşi trădează – prin structura frazelor sale – incapacitatea absolută de a alcătui raporturi de subordonare, incapacitatea lui de a aduna frînturi de gîndire, de idei într-un întreg coerent. Reluările, falsele antiteze, automatismele, încercările obositoare de a se face mai explicit, toate sugerează reducerea pînă la limita maximă a posibilităţilor sale intelectuale: „Atunci, iată ce zic eu, şi împreună cu mine (*începe să se înece*) trebuie să zică asemenea toţi acei care nu vor să cază la extremitate (*se îneacă mereu*) adică vreau să zic, da, ca să fie moderaţi... adică nu exageraţiuni!... Într-o chestiune politică... şi care, de la care atîrnă viitorul, prezentul şi trecutul ţării... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte... (*se încurcă, asudă şi înghite*) încît vine aici ocazia să întrebăm pentru ce?... da, pentru ce?... Dacă Europa...” (*ibidem*: 173).

Iar pentru că personajele îşi ignoră – conştient sau inconştient – posibilităţile intelectuale, fraza lor este amplă, bombastică, dominată de o incoerenţă totală. În încercarea de a stabili raporturi de subordonare – marcă a „intelectualităţii” – se produc înlănţuiri de propoziţii fără acoperire în adîncime, în plan semantic, şi, de aceea, generatoare de comic: „Ce se exagerează, nene? Este o criză care, ascultă-mă pe mine, că dv. nu ştiţi, care, mă-nţelegi, statul cum a devenit acuma, eu după cum văz ce se petrece, eu nu sînt prost, înţeleg şi eu atîta lucru, fiindcă nu mai merge cu sistema asta, cînd te gîndeşti, te apucă groaza, monşer, groaza!...” (idem, 1960: 129-130).

Incoerenţa, în gîndire şi limbaj, proprie personajului caragelian, în „procesul conversaţiei” sau în discursuri „istorice”, de „importanţă politică deosebită”, se instalează în chiar limba scrisă, cînd pseudo-intelectualul – ţintă de atîtea ori a satirei lui Caragiale – redactează, *cu importanţă şi suficienţă*, pagini de gazetă, ca în cazul redactorilor *Monitorului Oficial*: „În ziua de 22 corent, pe seară, între orele 10 şi 11 antemeridiane, locuitorul Ion Ciupitu din comuna Făcăleţ, plaiul Podgoriei, judeţul Ialomiţa, care dormea pe prispa casii, fiind reţinut în pădure cu cercuri de bute, o furtună care venea din sus despre miazăzi cu nor gros, rămîind trăsnit pe loc, arzîndu-i şi un pătul cu porumb, în care nu se afla deloc bucate, fiind gol” (idem, 1962: 212).

Dar cel mai frecvent loc de refugiu a personajelor din schiţele şi comediile lui Caragiale – în procesul de constituire a raporturilor de subordonare în frază – îl constituie pronumele relativ *care*.

În schiţe, pronumele, întrebuinţat fără prepoziţie, indiferent de funcţia sintactică în subordonată, caracterizează personajele mai ales din perspectiva gradului de instrucţie (vezi Iordan, 1958: 408); folosirea pronumelui fără prepoziţia acuzativului este, de altfel, o trăsătură specifică limbii vorbite, în

mediul rural şi la periferia oraşului, de unde-şi alege de atîtea ori scriitorul „eroii": „este imposibil, din mai multe puncte de vedere, *care* le ştie dumnealui..." (Caragiale, 1960: 226).

De la această întrebuinţare, întrucîtva „nevinovată" a pronumelui relativ, Caragiale trece uşor la transformarea lui într-un instrument de ridiculizare a personajului, atunci cînd acesta, rupînd legătura reală dintre regent şi subordonat, propune, prin pronume, o alta, falsă, care contrazice nivelul semantic, rămînînd numai la nivelul expresiei: „să las prăvălia, *care* nu mai poate omul de atîtea angarale pentru ca să mai mănînce o bucăţică de pîine" (*ibidem*: 34).

În comedii, pronumele introduce atributive care se subordonează unor pronume personale, de persoana I, la diferite cazuri, creînd, prin aceasta, o puternică notă de patetism retoric, ca în vorbirea Zoei Trahanache: „Aide, Fănică, luptă, sdrobeşte-mă, tu *care* ziceai că mă iubeşti" (idem, 1959: 148), „Omoară-mă pe mine, *care* te-am iubit, *care* am jertfit totul pentru tine..." (*ibidem*: 147), sau a lui Ştefan Tipătescu: „D-voastră veniţi la mine acasă, la mine, *care* mi-am sacrificat cariera..." (*ibidem*: 122).

Cînd intenţia de ridiculizare, pe această cale, a „eroilor" lipseşte, Caragiale evită raporturile de subordonare. La nivelul expresiei, propoziţiile par independente sau chiar sînt. În adîncime însă, la nivel semantic, construcţiile ascund raporturi de subordonare: „Eu n-am fost astăzi la minister, am dormit toată ziua; ieri noapte în tren n-am putut închide ochii; era plin de deputaţi şi de senatori..." (idem, 1960: 185), „ – Mersi, dragă Iancule; nu pot bea şampanie; îmi face arsuri..." (*ibidem*: 173).

În scrierile inspirate din viaţa satului, subordonarea este evitată prin întrebuinţarea unor raporturi de coordonare. Aşa se exprimă adesea „raportul" temporal: „N-apucasem să-mi pun minteanul, şi numai iaca Smaranda într-un suflet...", „Nici n-am atins bine clanţa şi iaca şi taica cu toporul ridicat..." (idem, 1962: 62), „N-apucă împăratul să se-ntoarcă spre împărăteasă... şi iaca feciorul..." (*ibidem*: 77), „Nu se-ncheiase nici o lună după asta şi coborînd Negoiţă-n tîrg... a aflat de la precupeţi..." (idem, 1959: 163), cel consecutiv: „Ce şi-au vorbit cei doi fraţi nu se poate spune, atît de-ncet şi de discret şi-au şoptit" (idem, 1962: 372), cel subiectiv: „Dacă s-a-ntîmpla şi n-ăi avea noroc să scapi..." (idem, 1959: 375).

O notă particulară introduce constituirea unor fraze din întrebări şi răspunsuri, modalitate cu totul specifică, prin care Caragiale, în calitate de narator, cel mai adesea, evită raportul de subordonare: „De unde vine această scînteietoare apariţie? De la Capşa... A fost la Teatrul Naţional" (idem, 1960: 421), „Aglaia n-a mai venit. Unde era Aglaia? Era la Topîrleni, la arendaşul" (*ibidem*: 423).

Structura aceasta sintactică stă în legătură cu interferenţa mai multor perspective, din care sînt privite realităţile. Din întrebări şi răspunsuri, realitatea se alcătuieşte treptat, ca întreg, parte cu parte, în adîncime şi în lărgime.

Pe de altă parte, nici elementele de relaţie nu marchează totdeauna numaidecît un raport de subordonare. Conjuncţia *de*, de exemplu, lasă echivoc raportul sintactic; poate fi de coordonare copulativă sau poate fi de subordonare finală: „du-te acuma *de* dormi liniştit şi vino..." (idem, 1959: 336), „Şi cînd mă chinuieşte Necuratul, numa' vine Maica Domnului *de* mă scapă..." (*ibidem*: 340).

În construcţiile sintactice tipic populare, conjuncţia *că* îşi pierde adesea funcţia relaţională, constituindu-se în element de realizare a ritmului vorbirii: „*Că* bine zici! începuseşi să-mi spui istoria" (*ibidem*: 15), „Ei, *că* să zici! nu-mi dede-n gînd" (idem, 1962: 202).

Din cele cîteva aspecte ale sintaxei frazei – luate aici în discuţie – se conturează profilul stilistic al unui mînuitor desăvîrşit al limbii, al unui maestru al „stilului potrivit", „singurul care se poate numi stil" (idem, 1965: 45).

1) Dominanta sintaxei frazei este *oralitatea*, trăsătură definitorie a scrisului lui Caragiale, la toate nivelele: fonetic, lexical, gramatical. La nivel sintactic (sintaxa frazei), componentele oralităţii sînt: predominarea raportului de coordonare, juxtapunere şi frecvenţa ridicată a elementelor de relaţie de esenţă populară ca formă, ca selecţie, ca registru funcţional şi, uneori, prin echivocul introdus.

2) Ca şi în lexic, faptele de oralitate se organizează în trei mari direcţii, în funcţie de anumiţi factori:

a) în scrierile inspirate din viaţa satului mai ales, oralitatea este de structură populară „sănătoasă". Fenomenul plasează personajele în spaţiul *limbii vorbite* de veacuri, înţeleasă ca aspect permanent – nu neliterar ci paralel, coexistînd în permanenţă cu limba literară – al limbii unui popor, sursă de împrospătare a limbii literare. În această direcţie, Caragiale seamănă lui Creangă, Sadoveanu etc. Între ele personajele nu mai sînt individualizate prin limbă.

b) în spaţiul „limbii vorbite", personajele sînt, în unele cazuri, individualizate şi din punct de vedere geografic, cînd faptele de sintaxă sînt specifice unui grai anumit, de obicei, celui muntenesc, dar şi celor transilvănene.

c) în comedii şi schiţe, inspirate din viaţa micii burghezii, a falsului intelectual, faptele de limbă reprezintă reflexul pe care-l are limba literară a epocii în limbajul acestor categorii sociale, în general semidoctă sau nici atît. Oralitatea reprezintă aici „tratamentul" la care este supusă limba literară în funcţie de gradul de instrucţie a personajului, de posibilităţile sale intelectuale, de veleităţile sale. Faptele de limbă se constituie în mijloc de individualizare şi satirizare a personajelor, în sursă de comic.

Ultimele două direcţii se interferează uneori, precum prin întorsura frazei de tip transilvănean, din vorbirea lui Tiberiu Bumbeş: „No! că-z aia altcum nu depîndă de la voinţa mea, mă rog" (idem, 1960: 490), sau la Marius Chicoş Rostogan: „Acuma doară să vă muştruluiesc că cum să fiţi la acea înălţime la carea caută a fi şcolerul..." (*ibidem*: 25).

3) Procedee sintactice, proprii limbii vorbite, sînt adeseori convertite în modalităţi artistice originale, specifice artei lui Caragiale, subordonîndu-se principiului central al stilului său: *ritmul*. Se înscriu aici structurile ternare (coordonarea circumscrie, de cele mai multe ori trei unităţi sintactice), transformarea unor elemente relaţionale – precum adverbul *cînd*, pronumele *care* – din mijloace de subordonare în instrumente stilistice, transformarea juxtapunerii din mijloc de exprimare a unor raporturi sintactice într-unul de evitare a lor şi într-o mască.

Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi (serie nouă), secţiunea III, e. Lingvistică, tomul XVIII, anul 1972, p. 77-91.

VOCABULARUL OPEREI LUI CARAGIALE

În componenţa vocabularului unei limbi se manifestă cel mai pregnant legătura dintre limbă şi societate. În cel mai nemijlocit contact cu structura şi suprastructura societăţii, lexicul reflectă organizarea economică şi social-politică, dezvoltarea cultural-artistică a societăţii într-o etapă dată.

Scriitor adînc ancorat în realităţile vremii sale, Caragiale se slujeşte cu deosebită măiestrie de corelaţia dintre cuvînt-noţiune şi realitate, lexicul fiind pentru marele dramaturg un mijloc nu numai de reflectare a unor realităţi sociale, ci şi unul de exprimare a atitudinii sale, de respingere sau de solidarizare: „vocabularul – sublinia Gr. Scorpan, referindu-se la Caragiale – reflectă atît realităţile înfăţişate, cît şi atitudinea critică a autorului" (Scorpan, 1951: 123).

Pentru jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, cînd asistăm la procesul de consolidare a limbii române literare între coordonatele naţional-unitar şi modern, lexicul reprezintă, alături de fonetică, domeniul în care se poartă cea mai înverşunată luptă între orientarea realistă şi tendinţe contrarii dezvoltării fireşti a limbii române literare. Dacă în fonetică, etapa în care îşi desfăşoară activitatea Caragiale se caracterizează printr-o luptă continuă împotriva rezistenţei unor fenomene fonetice regionale, mai ales munteneşti în opera lui Caragiale (atît în limba personajelor, cît şi în limba sa), dar şi moldoveneşti sau transilvănene, în lexic lupta se dă între tendinţa de a introduce în limbă cît mai multe neologisme şi tendinţa contrară de a frîna pătrunderea lor.

Caragiale nu se împotriveşte pătrunderii neologismului dar, situîndu-se alături de Eminescu, Maiorescu şi alţii, şi caracterizat de un deosebit simţ lingvistic, el evită şi condamnă abuzul. Scriitorul ştie să dozeze, cantitativ şi calitativ, să îmbine toate categoriile lexicale, în strînsă legătură cu specificul creaţiei, cu mediul social descris, cu epoca şi locul unde-şi plasează acţiunea, cu atitudinea faţă de personaje şi realitate.

Comediile reflectă în mod critic realităţi sociale contemporane dramaturgului, categorii şi clase, relaţii, sociale sau familiale. Prinse ca într-un cleşte

între satira şi ironia scriitorului, satiră muşcătoare şi ironie amară, pe fundalul blînd, aparent inofensiv al comicului de cea mai înaltă clasă, aceste realităţi cereau cu obligativitate prezenţa neologismului. Şi tot aşa, în proza scurtă, a cărei substanţă o formează reflectarea aceloraşi realităţi sociale.

Drama *Năpasta*, în schimb, schiţa *Arendaşul român*, povestirile şi mare parte din nuvele, oglindind alte realităţi, alte medii sociale, iar atitudinea autorului fiind diferită, resping în mod obişnuit folosirea neologismelor. Pe primul plan trece aici elementul popular, în îmbinare uneori cu cel regional şi, foarte rar, cu cel arhaic. În nuvelele de inspiraţie orientală sau cu subiecte dintr-o epocă mai veche, elementul popular se îmbină cu termeni de origine turcă sau neogreacă.

Cînd necesităţi de evocare se întîlnesc cu intenţii satirice, prozatorul ştie să îmbine elementul neologic cu cel popular sau regional, îmbinare în urma căreia categoria socială respectivă este arătată în toată goliciunea ei, ca în *High-life* sau *Telegrame*. Această îmbinare este prezentă, de altfel, în întreaga creaţie satirică a lui Caragiale, subliniind în permanenţă discrepanţa dintre realitate şi aparenţă în structura personajelor sale. „Luciditatea critică a lui Caragiale – observa cu deosebit spirit de pătrundere Gr. Scorpan – împrăştie vălul aparenţelor, descoperind în dosul lui adevărata realitate. Neologismul, în marea majoritate a cazurilor, conturează lumea iluziei, iar în contrast, cuvîntul neaoş, starea de fapt. Acest contrast, specific felului de viaţă al burgheziei româneşti chiar de la începuturile ei, ocupă un loc important în opera lui Caragiale. El apărea ca procedeu de creaţie realistă, atît în comedii, cît şi în nuvelele sau schiţele în care personajele aparţin clasei respective" (*ibidem*: 148).

În lexic se concretizează, mai ales, deosebirea netă dintre vorbirea personajelor şi limba creatorului lor. Şi tot aici, în lexic, mai mult ca oriunde, se manifestă pătrunderea elementelor lingvistice din limbajul personajelor în limba autorului. Fenomenul, semnalat de Gr. Scorpan, stă mai mult în atenţia lui Tudor Vianu, care-l cuprinde în aşa-numitul stil indirect liber: „Stilul indirect liber şi amestecul referatului scriitorului cu vorbirea directă a personajelor sale sînt mijloace folosite de Caragiale pentru a zugrăvi felul vorbirii oamenilor săi altfel decît prin dialog" (1968: 256-257).

Prezenţa acestor elemente lexicale în limba autorului trădează intenţiile sale ironice, ca în cele mai multe din „momente" şi schiţe. Detaşarea scriitorului de fenomenul lingvistic respectiv este marcată uneori prin sublinierea în text a cuvîntului: „micul parizian îi *epatează* cu verva lui scînteietoare" (Caragiale, 1960: 82). Procedeul este utilizat mai ales în satirizarea elementelor de jargon, caracteristice vorbirii perosnajelor din „momente", ce aparţin unei alte epoci, cînd devenise de *bon-ton* preluarea unor cuvinte şi expresii direct din franceză sau, mai rar, din engleză: „După fiecare bal *du monde*, a doua zi, caii doftorilor *mondains* aleargă pînă le iese limba de un cot" (*ibidem*: 361). De cele mai multe ori, însă, prozatorul preia în mod discret elementele lexicale din

vorbirea personajului: „Tînărul Edgar Bostandaki este suplinitor la catedrele de muzică, desen, gimnastică, scrimă şi religie de la gimnaziul clasic înfiinţat de curînd în *urbea* (*s.n.*, D.I.) sa natală" (*ibidem*: 78). Multe din aceste neologisme trecînd din limba personajului în cea a autorului, prezintă forme neadaptate morfologic la limba română: „*o duşe* rece", „În viaţa lor, *o programă* onestă...", *reportajuri, sexuri*, „*sistema* asta a persecuţiei" etc. sau sînt, din punct de vedere fonetic, foarte aproape de limba de unde au fost preluate: *comptez, interviewurile, sportsmeni* etc.

La fel de frecvent, însă, autorul preia direct termeni din vorbirea personajelor. Pentru „mititelul Ionel Georgescu", cucoana Anica este *gramamà*; Caragiale o numeşte la fel: „familia Georgescu stă în salon de clasa-ntîi, şi *gramamà* nu mai soseşte". Iar pentru că într-o familie în care bunica este *gramamà* franceza este la mare cinste, *toaleta* D-nei Georgescu se constituie dintr-o bluză *vert-mousse*, o *jupă fraise écrasé*, pălărie *asortată, demibotine* de lac etc., iar întîrzierea lui *gramamà* o face pe *madam* Georgescu „să devie *impacientă*" (*ibidem*: 144). Ironia este arma principală prin care Caragiale condamnă abuzul de neologisme, reflex lingvistic al dorinţei de parvenire: „Fireşte că cititorii vor fi *graţi* autorului de acest *uvraj* şi totodată noi din parte-ne îi *aportăm* ale noastre *remersimente* pentru *fatiga* ce şi-a dat spre a *anrişi* publicitatea deşi pentru prima oară un aşa *travaliu* nu putea să fie *exampt* de *foturi*" (idem, 1962: 229).

În teatru, limba lui Caragiale, limba indicaţiilor de regie se caracterizează printr-o mare bogăţie şi varietate lexicală, pe primul plan situîndu-se neologismul. Explicaţia stă în trebuinţa de a exprima anumite realităţi pentru numirea cărora nu exista un corespondent românesc, sau nu exista unul adecvat. Marea majoritate a acestor neologisme, de origine franceză cele mai multe, dar şi italiană, cu o circulaţie largă în epocă, au la Caragiale forme adaptate sistemului fonetic şi morfologic al limbiii române. Unele dintre ele definesc realităţi din sfera vieţii teatrale: *cortină*, alături de *perdea, estradă, exagon, mască, paravan, perspectivă, plan, scenă* etc.

Neologismele îi servesc dramaturgului pentru a ne introduce în diverse medii. Descrierea, prin elemente neologice, a cadrului în care se vor mişca personajele reflectă, indirect, o stare de lucruri caracteristică vremii: organizarea vieţii mondene, a vieţii social-politice, după modelul celei franceze, mai ales.

Unele neologisme descriu cadrul propriu-zis, în care dramaturgul va ridica de pe chipul personajelor sale vălul aparenţei: *anticameră, bal, bufet, cabinet, cabinet de toaletă, cadril, canapea, candelabre, cartă de vizită, coridor, corsaj, costumuri, fotoliu, grilaj, inscripţie, lavabo, mobile, mobilată, salon* etc. Altele dau indicaţii biografice, fixează de la început personajul în ierarhia socială: *avocat, colaborator, comitet electoral, director, fondator, institutor, prefect, prezident, publicist* etc. Cele mai multe neologisme îi servesc pentru a da indicaţii precise privind mişcarea personajelor, activitatea lor pe scenă:

acompaniată, se complimentează, fredonează, oferind, perorează etc., pentru a exprima sau numai a sugera stări sufleteşti: *agitată, contrariat, demoralizat, dezolată*, gesturi *exasperate, ezitare*, pasul *grav, gravitînd, pacientat, indignat, rumoare* etc., sau pentru a exprima atitudini faţă de anumite situaţii în anumite împrejurări: cu *afabilitate, afabil*, cu *amabilitate, aparte*, cu *bonomie*, cu *candoare, confidenţial*, cu *dezinvoltură, dramatic, expansiv*, cu *insinuare, melodramatic, patetică, precipitată, senteņţios, violent* etc. Unii termeni sînt întrebuinţaţi ca în limba de origine: *abatjour, crescendo, domino, paravent*, alături de *paravan* etc., alţii nu sînt încă perfect adaptaţi la sistemul limbii române: *colochiile, desinează*, cu *dignitate, machinal, resignat, se resignează* ş.a., vorbind despre o relativ recentă pătrundere a lor în limbă.

Se adaugă o serie de neologisme semantice, prin dezvoltarea unui nou sens, figurat, la elemente mai vechi: *atinsă* („ofensată"), *aer* („... cu aerul încruntat"), *mişcat* („emoţionat"), ia *poză* („atitudine") etc., sau mai noi: *a se monta* („a se înfierbînta, a se întărîta"), „Tipătescu (*montîndu-se* treptat)" (idem, 1959: 162).

Procesul de selectare a faptelor de limbă de care se slujeşte autorul în permanenţă se desfăşoară după principiul aderenţei elementului lingvistic la mediul social, în general, în care urmează să se mişte personajele. Astfel, în salonul în care se desfăşoară parte din acţinuea comediei *O scrisoare pierdută* se află o *canapea*, un *fotoliu*, în timp ce în odaia în care se consumă drama Ancăi se află *laviţe*, o *zeghe*, o *ulcică* etc. Alte elemente vin să completeze universul rustic al dramei *Năpasta*: *bărdacă, celar, chepeng, codru de pîne, mintean, tarabă* etc. În *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, indicaţiile scenice sugerează indirect, pe baza elementelor lingvistice, momentul de răspîntie, de întîlnire a două direcţii în viaţa politică-socială, cea de tip oriental, alături de cea de tip occidental. Conu Leonida şi Efimiţa locuiesc într-o *odaie de mahala*, dar în *odaie*, cusut pe canava, pe *globul* lămpii, se află un *abat-jour*.

Aceeaşi îmbinare a elementului turcesc (sau grecesc) cu cel nou, francez, se manifestă în denumirea obiectelor de îmbrăcăminte: *fustă, halat, papuci, scufie, tulpan*, alături de *camizol* şi *flanelă*, ca şi în descrierea mobilei: turcescul *dulap*, devenit popular, alături de romanicele *mobile, scrin*.

În proză, limba scriitorului se confundă fie cu limba personajelor sale, fie, mai ales, cu limbajul mediului ambiant, în strînsă legătură cu funcţia de evocare, adesea împletită cu cea de caracterizare şi cu cea satirică. Proza scurtă se apropie mult, prin caracterul ei dramatic dar şi prin prezenţa masivă a neologismului, de comedii; Caragiale dezvăluie aici diverse aspecte ale vieţii micii burghezii. Viaţa social-politică, cea cultural-artistică, viaţa familială chiar, poartă amprenta influenţelor străine. Mişcări politice, societăţi, politice sau de altă natură, tabieturi de imitaţie burgheză (e vorba de marea burghezie) sau boierească, sau de influenţă străină, toate vorbesc despre starea de dezechilibru a acestei categorii sociale care-şi caută în permanenţă un punct de sprijin real

sau numai un loc în ierarhia socială, sau, mai puţin, un chip, o aparenţă. O guvernantă pentru copiii lui madam Piscupesco, al cărei soţ este proprietarul „unei confortabile vile la Sinaia", dar al cărui limbaj îi trădează adevăratul chip („Unde-i dobitoaca, mamiţo? trăsni-o-ar Dumnezeu s-o trăsnească!", idem, 1960: 551), un drum făcut de familia Georgescu la Sinaia cu „tren de plăcere", „un five o'clock tea", în fiecare joi la Madame Esmeralde Piscupesco, organizarea unui „mare bal filantropic", şi cîte altele, reprezintă pentru micul burghez tot atîtea modalităţi de a-şi afirma o poziţie socială, o personalitate pe care simte că n-o are.

O lume aparte reclama, prin urmare, un limbaj aparte. Iar elementul lingvistic în stare să exprime cel mai bine această lume atît de eterogenă şi, totuşi, atît de uniformă, lumea „amicilor", a „monşerilor", a lui *madam Piscupesco*, *Georgesco* etc., se dovedeşte a fi neologismul, de origine franceză mai ales; el vine să înlocuiască, în aceleaşi funcţii, elemente lexicale orientale. De altfel, într-un articol din 1895, Caragiale însuşi stabileşte această despărţire lingvistică, pe parcursul înlocuirii vechilor rînduieli cu noua orientare a burgheziei francofile: „Pe atunci, cînd nu se pomenea de viaţă publică şi cînd *elita socială* şi *high-life* (*s.a.*, I.L.C.) se numea *protipendadă*, boierul, în loc de *Capşa* şi de *Bar*, avea *sindrofie* şi *chefuri* acasă, numa-n *işlicel* şi-n *meşi* (*s.n.*, D.I.); în loc de *Hugo* avea un *taraf* de lăutari şi un măscărici" (idem, 1965: 197).

Neologismul evocă acum lumea micului funcţionar, cu grijile zilnice, cu visurile irealizabile, cu speranţele şi superstiţiile sale: *administraţie, amploiat, birou, canţelarie, carieră, congediu, corespondenţă, demisie, a demisiona, depeşe, destituire, impiegat, insucces, oficial, registru, registratură, vacant* etc., sau satirizează viaţa social-politică, cu demagogismul ei, cu falsele lupte între partide, cu idei mari fluturate şi abandonate: *agitaţie, aristocraţie, autorităţi, campanie electorală, civic, despotism, discurs, manifestaţie, neutralitate, opinie publică, opozanţi, proclamaţie, regim, teroare, tribun politic* etc., cu aspectul ei parlamentar: *congres, constituţie, criză, deputaţi, personaj politic, preopinenţi, preşedinte, reprezentanţi* etc., cu aspectul ei juridic: *anchetă, avocat, circumstanţe atenuante, magistrat, a pleda, pledoarie, procuror, tutelă* etc. Multe neologisme evocă şi satirizează, în acelaşi timp, viaţa mondenă: *adoră, amant, bal, cafenea, dejun, extravagant, galant, pasional, salon, senzaţie, senzaţional, a supa, squar* etc., altele, chiar dacă, mai ales, evocă, strecoară uneori şi note satirice sau ironice, îndeosebi la adresa lumii ziariştilor: *articole, colaborator, cotidian, cronică, cronicar, foiletoane, informaţii, jurnal, pamflet, publicist, redactor* etc.

În nuvele, configuraţia elementului lingvistic se schimbă; pentru că e altul mediul, sînt altele categoriile sociale, care-şi trăiesc dramele, este alta şi atitudinea prozatorului. Plasîndu-şi acţiunea în trecut, „acu vreo sută şi nu ştiu cîţi ani...", în vremea domniilor fanariote, în nuvela Kir Ianulea scriitorul va îmbina elementul popular cu cel arhaic: *clucerească, cuvinte* („motive"), *danie, merticul, prost* şi *prostime* (arhaisme semantice), *arnăut* (alături de grecescul

arvanit), *olac*, *vodă* etc., dar, mai ales, cu elemente greco-turceşti, creionînd astfel un tablou realist al epocii. Cei mai mulţi termeni se referă la viaţa economică, de tip feudal, aparţinînd sferei semantice a negustoritului (Kir Ianulea se îndeletnicise doar – aşa voia să se creadă – cu această meserie): turcismele: *chesat* („criză de bani"), *cîştiul* („rată, scadenţă"), *bogasier* („negustor"), *ififliu* („lefter"), *mufluz* („falit"), *parale*, *selemet* („faliment"), *şart* („învoială"), la care se adaugă cîteva elemente neo-greceşti: *catagrafie* („inventar"), *icusar*, *tacisd* („călătorie după marfă") etc. Altele se referă la organizarea socială: *agie*, *budala* („gogoman"), *caimacam*, *căftănit*, *hagialîc*, *hagiu*, *sevas* („alai"), apoi neologisme neogreceşti: *evghenişti* („nobili"), *ipochimeni*, *poliţie*, *protipendadă*, *simandicoşi*, *sindrofie* etc., la viaţa materială: *chihlibar*, *chilim*, *ciubuc*, *ibrişim*, *mezelic*, *năstrapă* („cană"), *trufandale*, *zumaricale* (neogrec „prăjituri"), la cea spirituală, mai puţine: *cacialma*, *soitari* („bufoni"), *ziafeturi*, la viaţa militară: *hanger*, *levent*, *meterhanea*, *sileaf*, la relaţiile familiale (toate elementele sînt neogreceşti): *adiată* („testament"), *babacă-său*, *clironomi* („moştenitori"), *sagnasiu* („iatac"), *zuliară* („geloasă") etc. Puţine sînt elementele turceşti sau neogreceşti care denumesc abstracţiuni, trăsături de caracter, stări: *ageamie*, *apelpisită* (folosit de Caragiale şi în teatru), *filotimie*, *hristoitie* („cuviinţă"), *ifos*, *parapon* („vaiet"), *a catigorisi* („a vorbi de rău") etc.

În schiţa *Pastramă trufanda*, cu acţiunea petrecîndu-se undeva, pe coastele Arhipelagului grecesc, elementul oriental localizează: mai ales turcisme: *cadiu* („judecător"), *chilim* („covor"), *efendi*, *paralîcul*, *pastramă*, *trufanda*, adverbul *techer-mecher* („repede"), interjecţiile *aman*, *carnaxi*; neogrecul *antropofag*; la fel în *Orientale*: *chesea* („vas"), *chiverniseală*, *chiolhai* („chef mare"), *ciubuc*, *ghiauri*, *giumbuşuri*, *ibrişin*, *iminei* („pantofi"), *meremet* („reparaţie"), *vizir* etc. şi în nuvela *Harun Al Raşid*: *cimber* („tulpan"), *dalcauc* („bufon"), *ghiudem* („cîrnaţi"), *mintean*, *peşchir*, *tevatură*, *tiptil* („travestit") ş.a. În schiţa *Parlamentare*, elementul turcesc susţine lingvistic alegoria ce ţinteşte satiric viaţa politică din ţările române: *agă*, *cadiu*, *paşă* etc.

Dar elementul turcesc şi grecesc îşi extinde sfera şi în alte creaţii ale lui Caragiale: niciodată, însă, întîmplător. Şi parcă în această împrăştiere pe întinsul creaţiei sale, în prezenţa, uneori singulară, a unui element lexical oriental într-o creaţie sau alta, ce-şi trag substanţa din alte realităţi, se manifestă mai evident măiestria lui Caragiale în selectarea faptelor de limbă. Aşa, în *Răsplata jertfei patriotice*, elementul turcesc, în îmbinare cu altele, reflectă o stare de fapt, din organizarea economică a societăţii, cînd piaţa Principatelor, de curînd unite, era deschisă deopotrivă Occidentului şi Orientului. Mai ales termenii pentru denumirea banilor sînt de origini diverse: turceşti: *firfirici*, *nisifiele*; greceşti: *icusar*; ruseşti: *gologani*; nemţeşti: *sfanţi* (şi *sfănţoaice*). Turcescul *bacşiş* reflectă, în *Două loturi*, perpetuarea unor deprinderi pătrunse odată cu domniile fanariote, iar *isnaf* („meseriaş") vobeşte, în *Politică înaltă*, de rămăşiţe ale unei organizări feudale. Turcismul *lafuri*, intrat în circulaţie populară,

vorbeşte, în *Păcat*, despre unele tabieturi orientale. Personajele care străbat epoca de tranziţie de la organizarea economică şi social-politică de tip oriental la cea de influenţă occidentală păstrează încă în vorbire urme ale mai vechilor vremuri. În nuvela *În vreme de război*, Stavarache, de a cărui origine aminteşte şi sufixul *–ache*, este *hangiu*; nemaiaşteptînd *muşterii*, el încuie *cicmigeaua*. Feudal în concepţii, jupîn Dumitrache amestecă în vorbirea sa elemente noi, franceze, cel mai adesea stîlcite: *am dezvorţat-o, giuben, lăcrămaţie* (pentru „reclamaţie"), *modistă* („modestă"), *pansion* („pension") etc., cu elemente populare: *muiere, pocăinţă, poveţe*, s-a ţinut *gaie* etc., cu elemente turceşti, care-l fixează în aceeaşi epocă de tranziţie: *agie, başca, cabulipseşte, levent* („generos"), *meremet, papugiu* etc.

Elementul popular este permanent în creaţia lui Caragiale: diferă numai proporţiile în care se află, în raport cu alte categorii lexicale, în funcţie de conţinutul creaţiei şi de poziţia scriitorului. El se constituie în element de evocare şi caracterizare în unele nuvele şi povestiri, dar şi în teatru sau în proza scurtă. Elementul popular îndeplineşte la Caragiale trei funcţii: 1) ca element de largă circulaţie, factor constitutiv al limbii vorbite, el este un element principal de evocare a lumii satului; 2) cu o circulaţie restrînsă, regională, elementul popular evocă şi localizează; 3) întîlnindu-se cu cel neologic, în vorbirea unor personaje, ca în *Telegrame, Un pedagog de şcoală nouă, High-life* etc., elementul popular şi regional satirizează.

Ca element de evocare a lumii rurale, lexicul popular este net predominant în drama *Năpasta*, inspirată din viaţa ţăranului: *a se canoni, a se căi, chimir, degrabă, a se gunoi, încai, juraţi, năpastă, niţel, muiere, a osîndi, osîndă, a pogorî, slobod, turbă* etc., multe expresii şi locuţiuni: *calea-valea, caută-ţi de drum, dintru-ntîi, p-aci ţi-e drumul, ţi-ai pierdut sărita* etc.

Aici, în afara cîtorva neologisme, întrebuinţate în articolul de ziar care anunţă fuga lui Ion din închisoare, întreg vocabularul personajelor este alcătuit din elemente vechi şi populare; aşa încît drama se opune comediilor şi din punct de vedere lingvistic, nu numai prin problematica abordată şi atitudinea dramaturgului. Pare că dramaturgul şi-ar fi propus să demonstreze nu numai că ţăranul român e capabil de sentimente deosebite, de trăiri sufleteşti complexe, de pasiuni foarte puternice, dar şi că limba acestuia este foarte bogată, expresivă, în stare să exprime un întreg şi complicat univers material şi spiritual.

Prezent şi în nuvelele *La hanul lui Mînjoală, O făclie de Paşte, Păcat*, în schiţa *Arendaşul român*, în povestiri şi în alte creaţii, elementul popular conturează lingvistic universul imediat al gospodăriei ţărăneşti: *odaie, tindă, cotlon, vatră, prispă, pridvor, ogradă, şopron, uluci, pălimar, pîrleaz, uliţă, coceni, mană, rogoz, laviţă, iţăraşi, ţoale, lăută, cobză, îndărăpt, nămiez, rapt, căpătuită, pocăită, hodinesc, a încăpui, a întrema, pripăşit, a stărui, plai*, expresii: *a se da pe brazdă, umblă sănătos, am casă grea, m-a răzbit umezeala* şi multe altele. Pentru evocarea lumii satului i se alătură uneori elemente vechi: *isprăvnicel, pocovnic*

(„un fel de inspector la sate"; de menţionat că, în afara Lexiconului Budan, din 1825, nici un alt dicţionar nu-l înregistrează!), *tact, trăsuri* („trăsături") etc., sau elemente turceşti, pătrunse în limba vorbită: *acaret, han, lafuri, tarabă* etc.

Bun cunoscător al limbii vorbite, Caragiale întrebuinţează elemente lexicale cu o semantică populară, deosebită, cel mai adesea metaforică: „ceea ce *munceşte* acu pe Leiba...", (idem, 1962: 30), „se întîmplase o *călcare* cu omor", „cu inima *înnodată*" (*ibidem*: 33), „se puse *să rumege* în minte" (*ibidem*: 34), *a face* („a naşte"), *îngreunată*, om *aşezat*, om *cuprins, învîrteală* („rotaţie") etc.

Elementul regional (Hristea, 1958: 191-230), de circulaţie restrînsă, este, în general, evitat de prozator. Este întrebuinţat, totuşi, pentru localizarea acţiunii unor personaje sau pentru ridiculizarea lor. Localizarea în Moldova, Muntenia sau Transilvania se realizează în primul rînd prin elemente de fonetică. Acestea sînt însoţite, însă, uneori, de elemente de vocabular. Astfel, după ce unele fonetisme anunţau, încă de la începutul nuvelei *O făclie de Paşte*, mediul moldovenesc în care se va desfăşura drama psihologică a lui Leiba Zibal, o serie de termeni se adaugă exprimării lingvistice a culorii locale: *bortă, dugheană, ogradă, obidă, osteneşti, pomojnic, stupesc, a sudui, suduituri, şip, ulicioară, vătăşei, vinaţuri* etc. Alte elemente vorbesc despre originea moldovenească a eroilor din *Reformă*: *ciubote, colţuni, straie.* Termeni moldoveneşti cu o circulaţie populară mai largă apar şi în alte creaţii, cu acţiunea desfăşurîndu-se în altă parte decît Moldova: *butcă, ciubotar, ciubotărie, iarmaroc, rîtan* etc. Evocarea mediului moldovenesc în *O făclie de Paşte* este susţinută şi de unele elemente lexicale străine (pătrunse apoi în limba vorbită în Moldova), caracteristice limbajului lui Leiba Zibal: *balabustă, gheşeft, goi, şabisul.*

Regionalismele transilvănene, în număr redus, sînt folosite în schiţele cuprinse în ciclul *Un pedagog de şcoală nouă* şi în altele în care apare figura lui Marius Chicoş Rostogan sau cea a lui Tiberiu Bumbeş: *grob, grobian, foale, loază, a mere, musai, nesmintit, prostovan*; se alătură cîteva elemente de origine maghiară: *catană, minken* etc.

Elementele lexicale munteneşti apar mai cu seamă în *Păcat, În vreme de război, Două loturi*, dar şi în multe alte creaţii, majoritatea personajelor lui Caragiale fiind de origine muntenească: *blană* („scîndură groasă"), *bojoci, cabulă, chivuţă, ghes, pristav, tăbarcă, vlăjari, zăbranic* etc. Se alătură elemente turceşti, cu circulaţie mai ales în graiul muntean, adăugînd astfel funcţiei de datare pe cea de localizare: *belea, bividiu, ciadiriu* („verde deschis"), *geamlîc, puşlama, tacrir*, locuţiunea *într-un peş* etc.

Cum observam, mai ales în lexic se manifestă deosebirea dintre limba scriitorului şi a personajelor. Iar această deosebire se concretizează în primul rînd în modul de utilizare a neologismelor. În limba sa din indicaţiile regizorale sau de auirea, scriitorul le întrebuinţează cu măsură, cînd sînt indispensabile, în îmbinare cu alte categorii lexicale şi, în general, adaptate la sistemul limbii române.

Reprezentînd mica burghezie, în marea lor majoritate, personajele scrierilor lui Caragiale poartă cu ele însemnul lipsei de personalitate a categoriei sociale căreia aparţin, zbătîndu-se între ceea ce vor să pară şi ceea ce sînt, la fel cum în planul relaţiilor social-economice se zbat între clasa din care s-au desprins şi de care ar vrea să se îndepărteze cît mai mult, şi clasa spre care tind dar de care nu se pot apropia. Fără o bază economică solidă, fără credinţe politice proprii, lipsiţi de un nivel mediu de cultură, adesea chiar de unul elementar, reprezentanţii acestei categorii sociale îşi caută în limbă un refugiu, o mască, un constitutiv al aparenţei. Elementul popular reprezintă pentru ei stigmatul unei condiţii sociale dispreţuite, elementul neologic, aura unui loc superior în ierarhia socială. Condiţia lor social-economică se răzbună prin eşecul tendinţelor de stabilizare şi ascensiune socială. Lipsa de cultură se concretizează în plan lingvistic prin imposibilitatea lor de a se apropia, de a asimila, în propriul limbaj, elementele noi, ispititoare; elementul popular se răzbună demascator prin presiunea pe care o exercită asupra folosirii neologismelor. Pe fundalul acestui proces de creare a unei limbi hibride, neologismul se constituie în element de *localizare, datare, caracterizare* şi *satiră*.

Personajele lui Caragiale adaptează, în mod obişnuit, elementele neologice la sistemul fonetic al graiului „de acasă". Monoftongarea lui *ea*: *cafine*, velarizarea lui *e*: *monşăr*, şi a grupului *ie*: *inchiziţă*; închiderea lui *e*: *agrisor*, ca şi alte fenomene fonetice care-şi extind sfera de acţiune asupra neologismelor, pe lîngă că le ridiculizează, plasează personajele din *Telegrame*, *High life* şi din alte schiţe într-un mediu moldovenesc.

Fonetismul transilvănean se extinde, în vorbirea lui Marius Chicoş Rostogan, de la elementele populare la cele neologice: palatizarea dentalelor: *aghekvat, ghiviziunea, intuikivă, mogherne*; transformarea africatei: *ekerojen, pedagojic*; alte fenomene fonetice amintind în acelaşi timp de latinism: velarizarea lui *e*: *grămakică, răţiune*, sau de analogismul lui Aron Pumnu, diftongarea lui *e* şi *o*: *comeată, metoadă* etc.

Despre originea muntenească a personajelor vorbeşte mai ales prezenţa, în structura neologismelor, lui *e*, în loc de *ă*: *loje*, căderea lui *h* iniţial (poate şi datorită pătrunderii lui pe cale orală): *ebdomadar, exametru, otel*, pronunţarea dură a consoanelor surde: *dandist* etc. şi multe forme hipercorecte (chiar dacă fenomenele evitate caracterizează o sferă mult mai largă decît Muntenia): *capabelă, conferenţă, fandacsie, nifilist, sofragerie* etc.

Chiar dacă neformulată direct, problema datării este abordată, mai ales de Tudor Vianu (Hristea, 1958) şi Iorgu Iordan (1958: 357-408), cel dintîi, în legătură cu funcţia de datare a limbii la Caragiale, dar şi în cadrul restrîns al întrebuinţării neologismelor, I. Iordan, în strînsă legătură cu funcţia de caracterizare şi cea satirică a neologismului.

Modul de utilizare, de adaptare a neologismului, selectarea sa stau în legătură cu orientarea vorbitorului spre lumea occidentului sau spre cea

orientală, pe de o parte; în orientarea personajelor pe linia unor curente lingvistice, pe de alta. Epoca în care se mişcă personajele lui Caragiale este dominată de o puternică înrîurire occidentală asupra vieţii social-politice, dar mai păstrează urme ale organizării de structură oriental-fanariotă. În plan lingvistic, această epocă se reflectă prin întîlnirea a diverse orientări, unele puriste, altele latiniste, unele italienizante, altele galomane, cu rezistenţa, mai ales în lexic, a elementelor populare, a elementelor regionale chiar, a celor turceşti şi greceşti.

Prin opera sa, Caragiale se situează între scriitorii realişti populari care au militat pentru consolidarea limbii române literare moderne pe temeliile limbii vorbite. Satirizarea latinismului sau pumnismului, a cosmopolitismului lingvistic e permanentă în creaţia sa, în comedii sau în proza scurtă, scriitorul alăturîndu-se lui Alecsandri şi Hasdeu, în această privinţă. Critica sa se concretizează în ironizarea neologismelor latineşti din vorbirea unor personaje: *facile, feble, lugubru, silenţiu, sum* nebun etc., dar mai cu seamă a formei latiniste pe care o iau neologisme de alte origini, cînd neologismul satirizează şi datează deopotrivă: *mencionatu, refudat, cvotighiene, ecval,* ca şi ortografia latinizantă atît a elementelor neologice, cît şi a altora mai vechi: *asemenată, accelu drum, cunoscinţă, iubesce, iust, prefacia* etc. De altfel, latinismul este atacat şi direct de prozator, care cere ironic: „Societatea noastră academică este rugată a consfinţi adoptarea acestei locuţiuni, pentru ca *se combledie acesta una singula lacuna asia de viu sentita in limba romanica* (*s.a.*, I.L.C.)" (Caragiale, 1962: 230).

Momentul întîlnirii curentului latinist cu cel italienizant este surprins prin prezenţa în vorbirea aceluiaşi personaj a unor latinisme şi italienisme: *ecitabile, generarele, dechiaraţiunile, puterică, speriinţă, violinte,* aşa cum se întîmplă în limbajul împestriţat al lui M. Ch. Rostogan: definiţie *chiară, emininke, inspectore, naturale, profesore, reşpektive,* sau la Rică Venturiano: *angel, a chiarifica, colaboratore, justaminte, a persuada, silenţiu, solemnaminte* etc. Momentul lingvistic este apoi din nou precizat temporal prin prezenţa în vorbirea intelectualului ardelean a unor elemente lingvistice pumniste: *momînt, mă recomînd* etc.

Diversitatea lingvistică, numeroasele influenţe, caracteristice epocii de după jumătatea secolului trecut, instabilitatea lexicului, absenţa unor criterii sigure de fixare a elementelor străine în limba română se reflectă în forma neadaptată a numeroaselor neologisme, mai ales în limba personajelor: *catindat, a compromenta, iconomie, intindenţie, ostroment, stabilament* etc. Unele forme: *contradanţ, să danţeze, finanţiar, valţ, viţios,* adesea în paralel cu forme mai noi: *comiţie* şi *comisie*; *prinţipii* şi *principii*; *soţietate* şi *societate* etc. plasează personajele într-o epocă de confruntare a influenţei franceze directe (sau susţinută de orientarea latinistă) cu influenţa franceză sau germană prin intermediul limbii ruse. Pe de altă parte, presiunea exercitată de limba franceză direct se adaugă orientării latiniste în lupta dintre sufixul mai vechi *–ie* şi *–iune*

(Scorpan, 1951: 152): *condiţie, conversie,* alături de *cestiune, conversaţiune, digresiune, exageraţiune, opiniune* etc.

Datînd, neologismul, de cele mai multe ori caracterizează şi satirizează. Folosirea greşită a neologismelor este în relaţie strînsă, cum a demonstrat acad. Iordan în substanţialul studiu consacrat limbii „eroilor" lui Caragiale, cu gradul scăzut de cultură al personajelor ce tind spre o altă poziţie socială. Este adevărat că multe neologisme nu se stabiliseră încă, în limba epocii, la o formă adecvată sistemului fonetic: *depand, suspand* etc., sau morfologic al limbii române: *costumuri, fotoliuri, programă, sistemă* (forma lor stă cel mai adesea în legătură cu calea de pătrundere, orală: *bulivar, comersant, sanfaso* etc., sau prin scris: *briliantă* etc.), dar alegerea tocmai a formei neadaptate este determinată de intenţiile satirice ale scriitorului şi de cerinţele realismului lingvistic. Corect sînt folosite neologismele de personaje culte, cum este Tipătescu (el intră în obiectivul satirei dramaturgului prin alte aspecte). În vorbirea lui aproape toate neologismele sînt adaptate perfect la limba română: *buget, compromite, cont, dejun, impertinent, infam, să influenţeze, intrigi, ofensat, societate, situaţie, vampir* etc.

Demascarea adevăratului chip al „eroilor" săi, dezvăluirea esenţei „personalităţii" lor, prin ruperea vălului aparenţelor, o realizează Caragiale prin anumite răsturnări de situaţii (*Tempora, O scrisoare pierdută*), prin crearea unor antiteze (*O noapte furtunoasă, Conu Leonida faţă cu reacţiunea*), prin structura creaţiilor sale, în general, prin compoziţie, prin fabulaţia lor, dar mai ales prin limbă şi cu deosebire prin modalitatea de întrebuinţare a neologismului. Pentru că elementul neologic este un mijloc prin care personajele sale cred că-şi pot crea o altă înfăţişare şi, implicit, un alt loc în ierarhia socială. Folosirea neologismelor, neadaptate limbii, în vorbirea unor personaje lipsite de o brumă de cultură, dezvăluie şi satirizează pretenţiile neîntemeiate. Poate că cele mai multe neologisme neadaptate aparţin „eroilor" comediei *O noapte furtunoasă*. Explicaţia stă nu numai în timpul relativ scurt care trecuse de la începutul pătrunderii elementului francez în lexicul românesc, dar şi în apartenenţa socială a personajelor acestei comedii, în ignoranţa lor. În vorbirea lui jupîn Dumitrache, ca şi în limbajul lui Nae Ipistatul, Chiriac sau Spiridon, neologismele sînt mai puţine, şi toate folosite incorect: *comersant, dipotat, ezerciţ* şi *izirciţ, giuben, isplic, pasion, poblic* etc. Ziţa, mai receptivă, reprezentantă a burgheziei însetată de parvenire, foloseşte, în general, spre deosebire de Veta, multe neologiosme, stîlcindu-le aproape pe toate: *alevoa, ambetată, capriţ,* nu *depand, şalon, pasion, sanfaso* etc. În comedia *O scrisoare pierdută*, neologismele neadaptate caracterizează mai ales vorbirea lui Trahanache, căruia cultura franceză îi este străină: *docoment, să enfluanseze, enteresul, prinţip, să suspandăm* etc.; nefiind asimilate de personaje, asupra neologismelor îşi extind sfera de acţiune o serie de fenomene fonetice populare: *catrindală, celebrală, levorver, plebicist* etc.

Impresionînd, elementul străin se constituie în vorbirea personajelor lui Caragiale în element de jargon, întrebuinţat la întîmplare, în general incorect. Iorgu Iordan vorbea pe drept cuvînt de un jargon caricatural: „cu cît coborîm mai jos pe scara ierarhiei intelectuale, cu atît mai des dăm peste ceea ce am numit jargon caricaturizat, ale cărui elemente cresc direct proporţional cu aspectul caricatural al tuturor manifestărilor personajelor în discuţie" (1958: 387). Se folosesc formule de salut: *alevoa, bonjur, bonsoar, mersi*, de adresare: *mon cher, maşer, musiu*, construcţii caracteristice planului subiectiv al comunicării: *parol, parolă de onoare, paroldoner, paregzamplu, apropont* etc.; se folosesc propoziţii întregi: „Ţaţo! *per l'amour di Dieu*, portiţa dinspre maidan e încuiată" (Caragiale, 1959: 65). De altfel, Caragiale a ironizat făţiş snobismul galoman: „moftangioaica este româncă şi, prin urmare nobilă *et par consequant* nu poate suferi mojicimea...", ea „vorbeşte româneşte numai *avec les domestiques...*" (idem, 1960: 359).

Latinist, Rică Venturiano, pentru a-şi susţine tiradele demagogice, apelează la maxime latineşti. Folosirea lor incorectă ridică vălul pseudo-intelectualităţii sale: „Box populi, box dei". Cu un nivel de cultură ceva mai ridicat, M. Ch. Rostogan îşi împestriţează şi el explicaţiile cu expresii latineşti: „carea nu se ştie şi pe carea *semper ignorabimus*" (*ibidem*: 461), pe care, însă, le îmbracă, de cele mai multe ori, în haina vorbirii sale regionale: „una salus *vickis* nullam *şperare salukem*" (*ibidem*: 28).

Satira este amplificată, adesea, prin întrebuinţarea de către autor, în mod ironic, a elementului străin, modalitate de caracterizare a personajului vizat: „Mitică este bucureşteanul *par excellence*" (*ibidem*: 82), iar „madam Popescu se repede în odaie fiindcă era în *negligé*" (idem, 1962: 114); D-na Athenais Grégorascho este „*infatigabila* silfidă" (idem, 1960: 80), iar conferinţa lui M. Ch. Rostogan ne va da un model despre „activitatea *în praxă* a eminentului pedagog" (*ibidem*: 19).

Barbarismele sînt dovada unei depline inaderenţe a elementului străin la nivelul de cultură al personajului, la limbajul său: „*o să-ţi suveniezi* că a fost o fiinţă care te-a iubit" (*ibidem*: 321), „o andaluză inconcurabilă, *briliantă* şi fermecătoare" (*ibidem*: 392), *fatigă, sînt fatigat, infatigabili* reporteri, *crudelă* etc.

Necunoscînd sensul neologismelor, „eroii" lui Caragiale le întrebuinţează pleonastic, alături de un sinonim vechi: „vine numaidecît *momental*", „la fel *identic*", „să ne *onoreze* cu atîta cinste", „bunioară, *de paregzamplu*", alături de un alt neologism sinonim: „*invenţiuni fictive*", sau de un element de jargon: „Al tău pentru eternitate şi *per toujours*" (idem, 1959: 32).

Din aceeaşi necunoaştere a sensului neologismelor, personajele lui Caragiale alătură cuvinte cu sensuri opuse: „N-o mai *maltrata*, domnule, măcar cu *o vorbă bună*" (*ibidem*: 22), sau întrebuinţează greşit termenul neologic, apropiindu-l, datorită unei confuzii de sens, de alţi termeni cunoscuţi. Astfel, Ziţa confundă francezul *şic* cu turcescul *şiş*: „Am avut, ţaţo, parte că a sărit

nenea Dumitrache şi cu Nae Ipistatul; altminteri mitocanul scosese *şicul* de la baston..." (*ibidem*: 35). Nae Ipistatul şi jupîn Dumitrache confundă *sufrágiu* cu *sufragíu*, iar Rică Venturiano substantivele *piété* şi *pitié*: „Nu striga! nu striga! fii mizericordioasă; aibi *pietate*!" (*ibidem*: 51). Nae Caţavencu face confuzie între omonimele *capitalist* („locuitor al capitalei") şi *capitalist* (derivat de la *capital*) etc.

Adaptarea morfologică a unor neologisme este în contradicţie cu specificul întrebuinţării lor în limba de origine. Astfel, din apelative: *madam*, *monşer*, *musiu*, personajele lui Caragiale fac substantive autonome: *madama*, *madamo*, mă *musiu*, *monşerul* meu etc. Adverbele *pamplezir* (de *un pamplezir*), *vizaveaua* sînt tratate substantival, primind articol. Din interjecţia *pardon* (necunoscînd verbul francez), Pristanda face un verb: *să pardonaţi* etc. Uneori, personajele refac structura unor neologisme, prin analogie cu formaţii asemănătoare româneşti: „ş-am şi *dezvorţat-o*". Personajele din *O noapte furtunoasă*, mai ales, abia intrate în contact cu elementul francez, îl cuprind cu locuţiuni, adesea pleonastic, de cele mai multe ori paradoxal: „l-am primit cu *refuz*" şi „l-a tratat cu *refuz*", „intru în *cremenal*" şi „să meargă la *cremenal*", „să te-ntinzi la un aşa *afront*" etc.

Presiunea elementului vechi determină, în limbajul lui jupîn Dumitrache, alăturări anacronice: „Dacă d-lui *cabulipseşte* să ne *onoreze* cu atîta *cinste*..." (*ibidem*: 75), dar ea se manifestă cu deosebire în etimologii populare[1], foarte frecvente, care, pe lîngă că dovedesc necunoaşterea totală a elementelor neologice întrebuinţate, ridiculizează definitiv „eroii", alăturîndu-se, ca procedeu lingvistic de primă importanţă, celorlalte, în configurarea comicului de limbaj[2]: *asinuitate, cioclopedică, comportativă, dropicale, intrigatoriu, lăcrămaţie, a mînca* („a lipsi"), *murături* („moratoriu"), *renumeraţie, scrofuloşi, vermult, violentă* etc.

În raport direct cu structura şi suprastructura societăţii, vocabularul operei lui Caragiale se organizează în categorii lexicale dar şi în bogate şi numeroase serii sinonimice, pe temeiul principiului realismului în selectarea faptelor de limbă, în funcţie de factorul istoric, de cel social, de cel regional, de unul cultural, de altul stilistic. Şi toate acestea, între coordonatele „obiectivului" şi „subiectivului", în procesul de reflectare a vieţii, a realităţilor sociale.

Avînd de ales între elemente aparţinînd aceleiaşi sfere semantice, Caragiale sesizează şi foloseşte în consecinţă diferitele nuanţe semantice, în acord cu realitatea exprimată. Hagiu la Podeni, Leiba Zibal are acum situaţia cea mai bună, după ce a fost, pe rînd, „*precupeţ, vînzător de mărunţişuri, samsar*... cîteodată şi mai rău poate, *telal* de straie vechi..." (idem, 1962: 29).

[1] O interpretare aprofundată a etimologiilor populare, în limba „eroilor" lui Caragiale, face I. Iordan (1958: 382 şi urm.).

[2] O analiză substanţială a comicului de limbaj fac T. Vianu (1968), I. Iordan (1958) şi Cazimir (1967: 225 şi urm.).

Sensibile deosebiri semantice se stabilesc între *a se jeli*: „Ş-a-nceput *să se jelească*, să se bată cu palmele peste ochi şi cu pumnii în cap...” (*ibidem*: 123), *a se văicăra*: „Mama însă *s-a văicărat* mult de mîhnire şi de grije...” (*ibidem*: 59) şi *a se plînge*: „se culcase fără *să se plîngă* de şale...” (*ibidem*: 102). Cu valoare afectivă, scriitorul foloseşte uneori, în acelaşi context, două sinonime: „*se prăpădeşte*, fata, *moare*” (*ibidem*: 104).

Condiţii sociale deosebite, realităţi diferite reclamă termeni deosebiţi; *odaie* este încăperea în care îşi trăieşte drama Anca; Bumbeş este *introdus* de jupîneasa lui madam Ionescu în *salon*. D-l Lefter Popescu şi consoarta sa stau la masă în „*săliţa* de intrare”, vila Vasileavschii, de la Sinaia, are *antreluţă*, iar conu Fănică îl primeşte pe Pristanda în *anticamera* bine *mobilată* etc. Elementul popular este selectat în creaţiile inspirate din lumea satului: *împrejurări*, în nuvela *O făclie de Paşte*: „să amîne pentru mai tîrziu lămurirea acestor *împrejurări*” (*ibidem*: 35), iar neologismul sinonim, *circumstanţe*, în lumea marelui proprietar Mandache Ionescu: „După salutările obligatorie în aşa *circumstanţă*...” (idem, 1960: 489). Hagi Cănuţă îi dă lui Kir Ianulea fata „*fără nazuri* multe” iar Catindatul, ajuns la dentist, „face *fasoane*”, ş.a.m.d.

Selectarea elementelor populare în raport cu regiunea în care se desfăşoară fabulaţia unei creaţii este destul de activă în opera scriitorului: *ogradă*, în nuvela *O făclie de Paşte*, *curte* în *Păcat*, *În vreme de război* etc., *dugheană* şi *crîşmă*, în prima nuvelă, *prăvălie*, în *Cănuţă, om sucit*; *cîrciumă* în *La hanul lui Mînjoală*; *straie*, în *O făclie de Paşte*, *ţoale* în *Două loturi*, unde pare a îmbrăca şi o nuanţă depreciativă. Seria sinonimică a acestei noţiuni este mult mai largă; cuprinde şi substantivul *haine*, mai puţin legat de anumite împrejurări dar care pare să aibă, în *Două loturi*, întrebuinţări deosebite: *ţoale* sînt ale chivuţelor, *haine* sînt cele adunate de la diverse familii: „stau grămezi de *haine*, încălţăminte, pălării...” (idem, 1962: 116). Se mai alătură seriei neologismul *costum*, indispensabil în atmosfera şi recuzita „eroilor” comediei *D'ale carnavalului*. *Colţuni* încalţă conu Mialache Kogălniceanu, muntenii se folosesc de *ciorapi* etc.

Procesul de selectare stă în legătură uneori cu intenţii stilistice, ca în cazul lui *ungher* şi *colţ*. Primul substantiv este potrivit cu starea sufletească a lui Leiba Zibal, obsedat de ameninţarea lui Gheorghe: „Dar este destul pentru ca să vadă bine în *ungherele* cunoscute ale dughenii...” (*ibidem*: 36). *Ungherul*, reprezentat, în general, ca ascuns de întuneric, trezeşte spaima. *Colţ*, poate datorită construcţiei sale sonore, dar poate şi datorită seriei omonimice, sugerează, în *Două loturi*, ideea de constrîngere: „ceilalţi doi o strîng de-aproape într-un *colţ*” (*ibidem*: 117). În plus, selectarea acestor sinonime stă în legătură şi cu redarea culorii locale; *ungher* este obişnuit în Moldova, *colţ*, în

Muntenia. Nu trebuie uitată nici folosirea unor serii bogate de sinonime din necesităţi de variaţie stilistică[1].

Bogăţia şi varietatea lexicală a scrierilor lui Caragiale exprimă lingvistic tabloul societăţii româneşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea; tabloul foarte colorat al vieţii ei politice şi sociale, mai ales, al celei cultural-artistice; tabloul claselor şi categoriilor sociale. Varietatea categoriilor lexicale sugerează sau exprimă diversitatea de influenţe, de orientări lingvistice care şi-au pus pecetea pe limba acestui secol, dar din care diversitate lingvistică limba literară românească a ieşit triumfătoare ca o limbă modernă, unitară, bogată şi expresivă, purtătoare a unei literaturi, a unei culturi de asemenea moderne. Iar triumful ei este rezultatul şi al efortului marilor scriitori, între care Caragiale, prin arma rîsului, ocupă un loc de frunte.

Contribuţia lui la dezvoltarea limbii române literare se desfăşoară în două direcţii: 1) una *destructivă*, prin discreditarea, cu ajutorul comicului de înaltă clasă din comediile şi schiţele sale, a unor fenomene neliterare de limbă, a unor orientări sau curente lingvistice care ar fi putut frîna procesul de desăvîrşire a limbii literare româneşti; 2) alta *constructivă*, concretizată în limba scritorului, din indicaţiile scenice ale comedilor, din nuvele şi povestiri, din publicistică.

În ce priveşte limba „eroilor", trebuie subliniată de la început – cum atrăgea atenţia Tudor Vianu (1968: 246) – oralitatea vorbirii lui, în strînsă legătură cu alte trăsături ale operei lui Caragiale. Limba şi stilul lui Creangă au aceeaşi caracteristică. Limba lui Creangă nu se opune, însă, limbii literare ca fapt neliterar. Limba prozatorului moldovean, asemenea limbii vorbite, reprezintă un alt sistem, care se află pe picior de egalitate cu limba literară. Diferenţele lingvistice interne, în legătură cu vorbirea unor personaje, sînt prea mici pentru a-i anula caracterul omogen. Limba lui Caragiale, în schimb, cunoaşte mai întîi această netă distincţie, cel puţin în majoritatea cazurilor, între vorbirea scriitorului, parte componentă a limbii literare, şi limbajul personajelor, diferit de la o categorie socială la alta, opus în permanenţă limbii literare dintr-o imposibilitate a „eroilor" de a se apropia de ea. Oralitatea limbii lui Creangă, cum sublinia T. Vianu (*ibidem*: 245), îşi trage seva dintr-o evoluţie de veacuri a limbii române, în varianta ei vorbită, în timp ce oralitatea limbii personajelor lui Caragiale este lipsită de acest fundament, reprezentînd, de fapt, reflexul limbii literare, în limbajul „eroilor", în majoritate ignoranţi.

Contribuind în măsură însemnată la dezvoltarea şi consolidarea limbii literare româneşti, Caragiale îmbogăţeşte, în acelaşi timp, limba literaturii artistice, prin diversitatea interpretărilor funcţionale date limbii comune, ducînd

---

[1] Diferite relaţii sinonimice, în strînsă legătură cu realităţile sociale şi psihologice reflectate, ia în discuţie, în *art. cit.*, Gr. Scorpan, aducînd interpretări deosebit de subtile.

mai departe, în acest sens, contribuţia lui Nicolae Filimon şi Vasile Alecsandri. Prin intermediul limbii, scriitorul evocă medii sociale, cînd, ca la Eminescu, în *Scrisori*, de exemplu, funcţia de evocare se împleteşte strîns cu cea satirică; reînvie sau imaginează vremi apuse, ca în *Kir Ianulea*, cînd elementul lexical (aici, turcisme şi elemente neogreceşti) este primordial; alteori, autorul îşi plasează acţiunea în Orient, ca în *Abu Hassan*, *Pastramă trufanda* etc., evocarea realizîndu-se, de asemenea, în primul rînd lexical; cînd îşi ia „eroii" din tîrgurile moldoveneşti (*Telegrame*, *High-life*), elementul principal de evocare este cel fonetic, dar i se alătură şi vocabularul; cînd îşi alege „eroi" transilvăneni, elementul lexical se îmbină cu cel fonetic şi cu cel sintactic. Şi în toate creaţiile, cînd funcţia satirică vizează ignoranţa şi prostia, prăpastia dintre realitate şi aparenţă, elementul lexical neologic ocupă primul plan, alăturîndu-i-se adesea, în scopul ridiculizării, elementul regional. Iar satirizarea abuzului de neologisme, ridiculizarea întrebuinţării lor incorecte a susţinut atitudinea de moderaţie în îmbogăţirea lexicului limbii române cu neologisme, a contribuit substanţial la orientarea procesului de adaptare a elementelor noi la sistemul fonetic şi morfologic al limbii române.

Dacă fixăm faza de consolidare a limbii române literare moderne la sfîrşitul secolului al XIX-lea, trebuie să punem acest proces în legătură cu opera lui Eminescu, mai întîi, şi Caragiale, dintre cei mari, cu opera lui Creangă, mai apoi, pentru aspectul ei vorbit. Dar numai în sensul unei extraordinare sinteze, care a fost posibilă doar pe parcursul unei evoluţii de veacuri, de asemenea în cele două sensuri, de-a lungul cărei evoluţii, la intervale mai mult sau mai puţin regulate, saltul calitativ a fost întrupat în opera unui Varlaam sau Neculce, Bălcescu sau Alecsandri.

Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi (serie nouă), secţiunea III, e. Lingvistică, tomul XV, anul 1969, pp. 79-95.

A. MATEEVICI – AUTORUL CELUI MAI PROFUND POEM ÎNCHINAT LIMBII ROMÂNE

Destinul scriitorilor implicaţi cu toată fiinţa lor în istoria neamului încetează, în timp, a rămîne un destin individual. Iar în momente de răscruce, întrebările fiinţei naţionale îşi caută şi de multe ori îşi află răspuns şi în modul în care destinul individual al unui scriitor a intrat în raport cu destinul neamului.

În acest sens, destinul lui A. Mateevici (1888-1917), frînt nedrept de devreme, este un destin exemplar; poetul intră în conştiinţa naţională a românilor prin poemul *Limba noastră*, „cea mai frumoasă poezie ce a fost închinată limbii noastre" (Ov. Densusianu, 1917), „cîntecul de lebădă al talentatului poet" (Şt. Ciobanu, 1923). Poemul, dincolo de semnificaţia profundă, întemeiată poetic, impune, chiar în perspectiva acestei semnificaţii, „recitirea" momentelor

fundamentale din istoria fiinţei poetului (mort la 29 de ani) în spaţiul desfăşurării istoriei fiinţei naţionale româneşti.

A. Mateevici se stingea din viaţă la mijlocul lunii august 1917, la capătul ultimului drum Mărăşeşti – Chişinău; plecase pe front ca preot militar şi se întorcea îmbolnăvit de tifos într-un război prin care spera că se va realiza întregirea şi consfinţirea – prin unitate statală – a unităţii naţionale a neamului românesc.

Cu mai puţin de două luni înainte, într-un alt drum Mărăşeşti – Chişinău, unde îşi avea familia, profesorul-preot Mateevici ţinuse lecţii la Cursurile de limba română pentru învăţătorii moldoveni. În ziua de 18 iunie, la deschiderea Cursului, poetul citise poemul care-şi va fixa definitiv locul în tabloul capodoperelor literaturii române, *Limba noastră*, expresie lirică a unităţii de neam şi a identităţii tuturor românilor.

Născut la 16/29 martie 1888, la Căinari-Tighina, în familia preotului Mihail Mateevici, la 13/26 august 1917 poetul pleca din viaţă înainte de a fi împlinit 30 de ani şi înainte de a se fi realizat visul în numele căruia ceruse să plece pe frontul românesc.

Visul său, visul tuturor românilor, avea să înceapă a prinde contur în Basarabia, la 27 martie 1918, cînd Sfatul Ţării de la Chişinău hotăra: „Republica Democratică Moldovenească (Basarabia), în hotarele dintre Prut, Nistru, Marea Neagră şi vechile graniţe cu Austria, ruptă de Rusia, acum o sută şi mai bine de ani, din trupul vechii Moldove, în puterea dreptului istoric şi dreptului de neam, pe baza principiului că noroadele singure să-şi hotărască soarta lor, de azi înainte şi pentru totdeauna se uneşte cu mama sa România".

Format în spiritul acestui ideal, cu conştiinţa existenţei identităţii de limbă şi neam a românilor din Basarabia, Transilvania, Bucovina şi Regatul României, în atmosfera intelectuală a unei familii de preoţi cărturari, A. Mateevici urmează şi duce mai departe, într-o viaţă foarte scurtă, bătălia acestor înaintaşi şi a celor de dinaintea lor, pentru apărarea şi dezvoltarea identităţii spirituale a românilor din teritoriile româneşti aflate, din 1812, sub ocupaţie rusească.

Chiar dacă, la început, drumul preoţiei a putut fi pentru A. Mateevici un drum dat, de dinainte destinat, într-o continuitate, dintr-un anumit punct de vedere firească într-o familie – bunic, unchi, tată: preoţi, în timp, drumul avea să se dovedească cel mai potrivit unor mari deschideri spre cultura umanistă şi, pe acest fond, spre înţelegerea specificului şi necesităţii apărării specificului naţional al poporului său.

Rol important au avut în acest sens anii copilăriei petrecute la Zaim, biblioteca tatălui şi biblioteca, foarte bogată în carte românească, între altele, a bunicului dinspre mamă, Ioan Neaga.

Drumul cărţii şi al formării personalităţii lui Mateevici începe, după terminarea şcolii la Zaim, unde familia se mutase pe cînd Alexei avea 5 ani, la

Şcoala Duhovnicească din Chişinău, continuă la Seminarul de aici iar din 1910, la Academia Teologică din Kiev, etape importante mai mult în dezvoltarea decît în împlinirea setei sale de cunoaştere şi de implicare în lupta pentru înălţarea în toate modurile a neamului părinţilor săi.

În toţi aceşti ani de elev seminarist şi student, depăşind cu mult marginile pregătirii pentru preoţie, tînărul Mateevici se adînceşte în studiul filosofiei, în cunoaşterea literaturilor română şi rusă, a limbilor clasice şi moderne. Este preocupat deopotrivă de cunoaşterea identităţii neamului său şi de dezvoltarea culturii lui, precum şi de viaţa lui social-politică. Colaborează, în acest sens, în anii 1906 şi 1907, la publicaţiile în limba română, de curînd apărute, „Basarabia" şi „Viaţa Basarabiei", cu articole sociale, cu studii şi articole despre folclor şi mai ales de etnografie.

Debutează tot acum în literatură; la 3 noiembrie 1906 tipăreşte schiţa *Toamna* în „Basarabia", semnată Alecu Mateescu. În anul următor publică numai poezie: *Cîntecul zorilor, Ţăranii, Eu cînt, În zarea anilor* etc.

În perioada studiilor la Kiev, concomitent cu mai multe texte de predici religioase şi poezie de aceeaşi natură, publică, în limba rusă, în „Buletinul Eparhiei Chişinăului" şi, în limba română, în „Luminătorul", studii despre folclorul românesc şi, mai ales, despre raportul dintre religie şi folclor, dintre biserică şi dezvoltarea limbii.

Intenţionează să se adîncească în studiul folclorului românesc („M-a atras totdeauna cu o putere deosebită folclorul românilor noştri, datinile, poveştile strămoşeşti, frumoasele legende şi cîntece poporane", mărturisea tînărul student) şi se gîndeşte să realizeze o lucrare de licenţă cu tema *Elemente religioase ale folclorului românesc.* Dar îi lipsesc cărţile. Se adresează, de aceea, lui Ioan Bianu: „Sînt român din Basarabia – îşi începe el scrisoarea trimisă din Kiev – «studenţesc» la Academie de la 1910" şi continuă: „Mă aflu în anul al III-lea, în ajunul tezei de licenţă [...] nevoia cea mare mi-a fost că n-am avut cărţi trebuincioase spre călăuză. Am fost cu totul izolat de literatura folcloristică din regat, de bogatele culegeri ale părintelui Marian, de cercetările adînci ale domnilor Şăineanu, A. şi Ov. Densusianu şi alţii, dintre care şi-acum multe le cunosc pe nume [...]. Cele mai necesare cărţi sînt operele lui Marian, Şăineanu, Gaster, Densusianu şi alţi folclorişti, precum şi «Analele Academiei Române» cu articole corespunzătoare, asemenea culegerea de literatură poporană apărută în Regat, peste munţi sau Bucovina. Pentru chestii generale mi-ar trebui şi lucrările istorice ale lui A. D. Xenopol şi B. P. Hasdeu, precum şi *Etymologicum Magnum* al acestuia"[1].

---

[1] Pentru corespondenţa lui A. Mateevici şi pentru creaţia originală recurgem la ediţia A. Mateevici, *Scrieri*, îngrijită de Ion Nuţă şi tipărită la Editura Junimea, Iaşi, 1989.

Este interesat, în acelaşi timp, de soarta limbii române în Basarabia; cu un grup de studenţi iniţiază Societatea cultural-naţională a studenţilor moldoveni din Kiev „Deşteptarea", care avea între obiective introducerea limbii române în şcoala primară.

În aceeaşi perioadă traduce în limba română din poezia lui Puşkin, Lermontov, Tiutcev ş.a.

Concomitent, poezia originală ia din nou în stăpînire activitatea creatoare a lui Mateevici.

În aceşti ani, reizbucneşte forţa creatoare a poetului, care realizează cîteva poeme de mare profunzime lirică: *Limba noastră, Basarabenilor, Văd prăbuşirea, Cîntec de leagăn, Pietre vechi, Frunza nucului* etc., unele dintre ele avînd indicaţia Mărăşeşti, *7 iulie 1917, 10 iulie 1917, 12 iulie 1917* ş.a. Peste numai o lună, însă, de la ultima însemnare, poetul-preot nu se va mai putea întoarce de la Chişinău pe frontul de la Mărăşeşti. Rămînea să fie reprezentat de acum înainte, în orizontul spiritualităţii româneşti, de creaţia lui şi de exemplaritatea vieţii sale.

Redusă ca întindere, creaţia poetică a lui Mateevici, străbătută de un profund fior liric, lasă să se întrevadă o puternică personalitate poetică. A. Mateevici, va scrie G. Călinescu în *Istoria* sa – „ar fi fost un poet mare dacă trăia" (1941: 855), apropiindu-l de Eminescu din perspectiva dezvoltării unei creaţii originale pe temeiul poeziei populare: „Numai Eminescu a ştiut să scoată atîta mireasmă din ritmurile poeziei populare: «În Bugeac la Căuşeni/ Dorm strămoşii moldoveni./ Numai pietre de mormînt/ Mai păstrează-al lor cuvînt/ [...]/ Botna seacă dă în şes/ Şi se pierde-n stuhul des,/ Şi nu-i spune nimănui/ Ce-a mai fost pe-aici şi nu-i»" (*ibidem*: 855-856).

* * *

Format în Basarabia, într-o atmosferă socială şi culturală avînd multe similitudini cu cea din Transilvania, poezia primei perioade a lui Mateevici, adolescentul seminarist de la Chişinău, stă foarte aproape de creaţia lui Coşbuc şi Octavian Goga, cu elemente de influenţă mai puţin filtrată în unele creaţii, mai mult decantată în altele. Peste tot, însă, accentele solitare domină o poezie prin excelenţă tranzitivă, fără taine, fără umbre, fără prea mult loc lăsat sugestiei. Metaforele dominante sînt *jugul* şi *noaptea*, cromatica este marcată de negru, întuneric, lexicul este dominat de termeni precum *amar, a ofta, deznădejde, chin*, structurile poetice sînt în mod frecvent antitetice: *cînt-plîns*, pînă la oximoron: „Ţăranii veniţi de la muncă/ Îşi *cîntă* viaţa şi glasul le *plînge*/ [...]/ Şi *cîntecul plînge*-n cîmpie/ *Suspină* şi *cîntă* în versuri *amare*/ [...]/ Şi *cîntecu*-i plin de *durere*"; *aripa* îşi pierde semnificaţia de semn al zborului: „Şi grea deznădejdea se lasă,/ Şi neagră ca noaptea ce vine, întinde/ *Aripile*, satul cuprinde,/ Şi ţărănimea-n *aripi* o *apasă*..." (*Ţăranii*).

Poetul este acum, asemenea lui Goga, un alt „cîntăreţ al pătimirii noastre": „Eu cînt pe-acei ce-n jug şi chin/ Pe-a lor spinare ţara ţin", „Eu cînt pe cei ce pîn-acum,/ Fără cărare, fără drum,/ În noapte rătăciţi au stat,/ Nădejdea însă n-au lăsat" (*Eu cînt*).

În poezia ardelenilor, acumularea de termeni negativi conduce în final la indignare şi blestem: „Să nu dea Dumnezeu cel sfînt/ Să vrem noi sînge, nu pămînt,/ Cristoşi să fiţi/ Nu veţi scăpa/ Nici în mormînt..." (G. Coşbuc). La Mateevici, poetul-preot, fără îndoială nu numai „cu o blîndă faţă ca a sfinţilor din icoanele de odinioară" (cum şi-l aminteşte N. Iorga), poemele deschid o rază de speranţă: *nopţii* i se opun *zorile*: „Trece *noaptea*. Hai, măi frate!/ *Zorile* s-aprind", cîntecul plin de durere lasă loc cîntecului care „Sună-n ogoare/ Şi, mîndru, vorbeşte de drepturi şi voie" şi cheamă la luptă pentru dreptate.

* * *

Poezia ultimilor ani şi mai ales creaţia poetică a anului 1917 (Mărăşeşti-Chişinău) se schimbă aproape radical, impunîndu-se prin gravitate, adîncime filosofică, lirism accentuat. Este străbătută de o stare de adîncă melancolie (*Atîtea chipuri, Pietre vechi*), amintind de Eminescu. De poezia eminesciană amintesc şi unele structuri ritmice sau construcţii sintactice: „Stelele-n Nistru, stelele sus" (*Cîntec de leagăn*).

Accentele grave îşi au fără îndoială originea în experienţa războiului, fie că aceasta este trecută direct în versuri transparente: „Vezi, sfinte, ţara-i ţintirim,/ Ne izbăveşte de hîrşim/ [...]/ O, Doamne, vie ispăşirea,/ O, Doamne, vie mîntuirea" (*Deasupra tîrgului Bîrlad*), fie că se ascunde în starea de nostalgie după locuri îndepărtate: „Frunza nucului tresare/ Oglindindu-se în lac;/ Vîntul un miros de floare/ Îmi aduce din Bugeac" (*Frunza nucului*), pe fondul durerii neîmplinite încă a unităţii neamului: „Eu cu ierbile poenii/ N-am nimic de împărţit,/ Jale mi-e că moldovenii/ Încă nu s-au înfrăţit" (*Frunza nucului*), fie că trece, aceasta, experienţa războiului, în structuri poetice de cel mai adînc lirism: „Văd prăbuşirea unei stele,/ Al nopţii mîndru luceafăr,/ Şi sufletul cîntării mele/ Smintit se zbate şi neteafăr" (*Văd prăbuşirea*), într-o poezie de mare concentrare, în care localizarea precisă nu anulează cu nimic tensiunea poetică odată cu ridicarea semnificaţiei dincolo de eveniment, prin structurile poetice pe care se întemeiază, foarte aproape de limbajul muzical: „Se scurge noaptea-n sfîntă tihnă,/ Dar tunurile vrăjmăşeşti/ Ţintesc şi bat fără odihnă/ Să şteargă satul Mărăşeşti.// Aduce fierul moarte-n şuier,/ Şi prăbuşire pe pămînt,/ Se frînge cîntecul de fluier/ Şi moarte-n tremur de mormînt.// Iar sufletul cîntării mele/ Smintit se zbate şi neteafăr/ La prăbuşirea unei stele,/ Al nopţii mîndrului luceafăr" (*Văd prăbuşirea*).

Se alătură acestui poem, de o excepţională tensiune lirică, altele, dar mai ales alte două, *Basarabenilor* şi *Limba noastră*, în relevarea profilului unui mare poet care n-a avut, însă, răgazul să-şi construiască opera.

În aceste creaţii fiorul poetic atinge punctul maxim. Aspectul social – în mod paradoxal foarte prezent, la vedere am spune – este în mod absolut decantat cu o forţă poetică proprie marilor creatori în două poeme distincte, este adevărat, dar complementare.

Primul poem este expresia unei stări de disperare lăuntrică, estompată de speranţă, totuşi, într-o viziune care face din poem un fel de replică la *Prorocul* lui Lermontov, tradus de Mateevici în 1913: „Vedeţi-l? Omul cu fudulie/ Cu noi în tîrg el nu trăieşte/ Că cică duh de prorocire/ I-a dat cel sfînt ce-n el vorbeşte./ Priviţi, copii, spre pilda voastră,/ Ce-i slăbănog şi necăjit,/ Ce mare ură a pornit/ Spre sine el din partea voastră" şi, dintr-o altă perspectivă, o replică la Moise întruchipat sculptural de Michelangelo. Cum replică poate fi considerat şi la *Prorocul* lui Puşkin, tradus, de asemeni, de poetul student în 1911: „Proroace, scoală; vezi ş-auzi/ Cunoaşte voia mea cea sfîntă/ Şi-n mintea celor orbi şi muţi/ Cuvîntul tău de foc împlîntă!"[1].

Semnificaţia poemului lui Mateevici este întemeiată pe ideea asumării de către fiinţa umană a tuturor năzuinţelor unui neam, un neam care *nu-l aşteaptă, pe proroc, nu-l huleşte, ci îl creează*: „Să ştiţi: de nu veţi ridica/ Din sînul vostru un proroc,/ În voi viaţa va săca,/ Zădarnic soarta veţi ruga,/ Căci scoşi veţi fi atunci din joc/ Şi-ţi rămînea făr' de noroc.// Din cheag de lacrimi, de dureri,/ Din trăsnet de mînie sfîntă,/ Şi din nădejdi şi zbuciumări,/ Din năzuinţi şi frămîntări/ El trebui facla să-şi aprindă/ Şi-n el pe toţi să vă cuprindă".

Poetul-preot păstrează în adîncul semnificaţiei poemului său, este drept, un nucleu semantic mesianic, dar într-o înţelegere profund umană, în esenţa sa, în sensul semnificaţiei lui Iisus, care vrea să-i redea fiinţei umane sacralitatea, şi departe de semnificaţiile prorocilor Vechiului Testament.

Celălalt poem, *Limba noastră*, mai mult decît „o nouă serie de definiţii ale limbii române cu imagini superioare de mare poezie" (Călinescu, 1941: 856), este complementar poemului *Basarabenilor* în sensul că ascunde, acumulate în structura sa de adîncime, în lumea sa lăuntrică de sensuri, *lacrimile, dorul, mînia sfîntă, nădejdile, zbuciumările, năzuinţele, frămîntările*, din care este chemat să-şi aprindă facla *prorocul* care ar trebui să salveze neamul. Dintr-o anumită perspectivă, limba este tocmai acest proroc; ridicarea prorocului înseamnă dezgroparea limbii şi pătrunderea în adîncurile ei semantice, unde se află tezaurizate adevărata istorie şi specificitate naţională. Din altă perspectivă, prorocul este poetul, cel mai în măsură să pătrundă în adîncurile limbii şi să o readucă pe aceasta, cu toată lumea ei, la lumină. Limba este adăpostul, spaţiul în care fiinţa naţională există şi îşi afirmă existenţa, în care fiinţa naţională îşi

---

[1] Pentru traducerile din Mateevici, ne folosim de ediţia *Scrieri alese* (îngrijită de I. Vartician şi F. Levit), Chişinău, Editura Literară Artistică, 1971.

are concentrată o anumită identitate şi îşi afirmă şi apără această identitate: „Limba noastră-i o comoară/ În adîncuri înfundată,/ Un şirag de piatră rară/ Pe moşie revărsată".

Redescoperirea limbii înseamnă, de aceea, redescoperirea identităţii naţionale şi, prin aceasta, redescoperirea forţei pentru apărarea acestei identităţi: „Limba noastră-i foc ce arde/ Într-un neam ce fără veste/ S-a trezit din somn de moarte/ Ca viteazul din poveste...// Înviaţi-vă, dar, graiul,/ Ruginit de multă vreme/ Ştergeţi slimul, mucegaiul/ Al uitării care geme".

Peste timp, dintr-o altă perspectivă, a literaturii naţionale, *Limba noastră* (1917) este complementară poemului *Un răsunet* (1848), al lui Andrei Mureşanu. Spaţiul de întîlnire a celor două *poeme-manifest* este imperativul *deşteptării din somnul cel de moarte* a neamului românesc: „*Deşteaptă-te*, române, din *somnul cel de moarte*,/ În care te-adînciră barbarii de tirani!"(A. Mureşanu), a neamului şi a limbii române – condiţia existenţei şi esenţei naţionale: „Limba noastră-i foc ce arde/ Într-un neam ce fără veste/ *S-a trezit din somn de moarte*/ Ca viteazul din poveste..." (A. Mateevici) şi impunerea lor ca *poeme-făclie* ale procesului de Renaştere naţională în două momente fundamentale din istoria românilor.

* * *

A devenit un loc comun să se vorbească, cu diferite prilejuri, mai ales aniversare sau comemorative, despre actualitatea unui scriitor, a ideilor şi creaţiei lui etc. Dar poate că niciodată nu s-a potrivit mai bine această sintagmă *actualitatea lui...* ca în cazul lui Mateevici, omul îndurerat de soartă, preotul crezînd în destinul neamului său, încărcat de speranţe în viitorul lui, poetul care a văzut în limbă spaţiul sacru al identităţii naţionale şi făclia din care neamul să-şi tragă forţa izbînzilor sale.

Dominanta personalităţii exemplare a lui Mateevici este determinată de trăirea cu toată fiinţa a destinului fiinţei naţionale româneşti, ameninţat în împlinirea sa în Basarabia. În 1906, aflat în vacanţă la Zaim, îi cerea lui Ioan G. Pehlivan, de la redacţia publicaţiei „Basarabia", „niscaiva cărţi româneşti, căci acum sînt lipsit de plăcerea citirei în româneşte".

În 1913, studentul Mateevici îi scria din Kiev lui Ion Bianu, la Bucureşti: „Foametea de cărţi în limba mamă la noi e de nedescris...". În acelaşi an îi scria lui Artur Gorovei, la Bucureşti, după ce primise colecţia revistei „Şezătoarea" şi mai multe cărţi de folcloristică: „M-am bucurat nespus văzînd că şi noi, moldovenii basarabeni, nu sîntem cu totul uitaţi de fraţii noştri cei mari şi orişicînd putem să ne gîndim la incurajarea şi sprijinul lor moral".

În 1917 îi scria soţiei, cu bucurie, să-i comunice lui Pan Halippa „că voi aduce cărticele româneşti nouă".

În acelaşi an 1917, în poezia lui Mateevici, natura jeleşte neunirea românilor: „De ce tremuri, frunzuleană/ Fiica nucului rotat/ Ce fior de prin poiană/

Firea ţi-a cutremurat?// Eu cu ierbile poenii/ N-am nici de împărţit,/ Jale mi-e că moldovenii/ Încă nu s-au înfrăţit", dar tot acum, în acelaşi poem, *Frunza nucului*, poetul vizionar are încredere în destinul neamului românesc: „Dragostea adînc mă leagă/ Cu părinţii răposaţi/ Ştiu: din liniştea lor dragă/ Răsări-vor numai fraţi".

Cînd murea poetul, românii erau încă despărţiţi prin graniţe artificiale, impuse prin trădare, agresiune şi forţă militară. După un an, însă, românii aveau să fie împreună iar limba lor, „din adîncuri" adusă la lumină, „un şirag de piatră rară/ Pe moşie revărsată".

Dar se pare că îi este dat poporului român să o tot ia de la capăt. Altă agresiune, a aceluiaşi agresor, la fel de sfidătoare faţă de dreptul sacru al popoarelor, doar altfel colorată, avea să ridice, mai întîi în 1940, apoi în 1944, din nou graniţe, de data aceasta nu numai pe hărţi sfîrtecate ci şi „pe teren" – prin gard de sîrmă ghimpată pus sub înaltă tensiune electrică. Şi iar a ajuns limba „o comoară/ În adîncuri înfundată" şi apoi iar „foc ce arde/ Într-un neam ce fără veste/ S-a trezit din somn de moarte...". Şi iar îşi vrea apărată sacralitatea într-un timp tulburat acum mai mult de trădări şi jocuri meschine şi periculoase: „Limba noastră-i limbă sfântă/ Limba vechilor cazanii,/ Care-o plîng şi care-o cîntă/ Pe la vatra lor ţăranii". Şi iar se vrea limba română din Basarabia readusă la viaţă şi la funcţionarea sa deplină, în toată nobleţea ei: „Înviaţi-vă dar graiul,/ Ruginit de multă vreme,/ Ştergeţi slimul, mucegaiul/ Al uitării care geme".

Dacia literară (serie nouă), anul VII, nr. 23, 1996, p. 19-22.

PANAIT ISTRATI FAŢĂ CU LIMBA DE LEMN

Cu foarte puţine excepţii, realitatea lingvistică numită prin sintagma *limbă de lemn* a fost situată în timpul regimurilor totalitare din secolul XX, definind discursul politic în vremea comunismului, în special, dar şi în vremea fascismului italian, a franchismului spaniol şi a nazismului german. Şi tot cu puţine excepţii, fenomenul a intrat în centrul atenţiei lingviştilor, de la noi precum şi din celelalte ţări est-europene după prăbuşirea sistemului comunist în 1989.

Prin specificul ei: stereotipii lexicale şi morfo-sintactice, pe fondul suspendării raportului semantic realitate – cuvînt şi al absolutizării funcţiei conative a limbajului transformat în mijloc de manipulare a receptorului-masă, limba de lemn este limbajul demagogiei politice mai ales, realitate care precede cu mult secolul XX. Modele de manifestare a limbajului demagogic sînt denunţate de Caragiale, în comedia *O scrisoare pierdută*, de exemplu (în discursurile lui Caţavencu şi Trahanache) sau în *O noapte furtunoasă*, în discursul lui Rică Venturiano (în textul publicistic şi în conversaţia familiară), de Eminescu

în publicistica lui tăioasă şi pamfletară de înaltă valoare artistică. Eminescu pune chiar în ecuaţie definiţia demagogiei, purtînd marca machiavelismului, forma degradată a ideilor lui Machiavelli: „Machiavelli recomanda să-ţi ascunzi planurile adevărate şi ceea ce arăţi lumii să fie planuri de întreprinderi imaginare. Planul general este bunăoară *Y*. Toate faptele cîte le faci publicul le va considera ca tot atîţia termeni a căror suma finală va fi *Y*. Deci, faci armata (*a*), faci o paradă (*p*), faci un institut (*u*) – el îşi închipuie că toate ţintesc la scopul final – *Y = a+p+u*. În realitate,însă, planul tău e *X*. *Y* cu toţi termenii nu este decît o mască şi se numără în minus, o risipă de putere aparentă, pentru a masca întrebuinţarea veritabilă a acestei puteri, deci:

x = b+c+d+e (-a –p –u) f...=x" (Eminescu, 1993: 274).

Din acest unghi privind lucrurile, suspendarea raportului semantic natural, obiectiv, atît cît poate fi obiectiv procesul de verbalizare a lumii extraverbale, are o singură direcţie: dinspre emiţător (factorul politic) spre receptor, demosul de păcălit. Iar receptorul se lasă păcălit. Dacă în povestirea *basmului*, *minciuna* poartă atributul creativităţii, lumea ficţională deschizînd căi de acces la esenţa fiinţei Lumii, prin limbajul politic cu caracter demagogic se spun *basne*, termen degradat semnificînd *minciuna* care propune o imagine falsă despre lumea socială.

Limba de lemn şi-a pierdut pentru multe categorii de receptori în comunism funcţia de mascare a realităţii. Receptorul era convins de falsul construit lingvistic şi din motive diferite recurgea la aceleaşi stereotipii, într-un act de pseudo-comunicare lingvistică în contradicţie cu însăşi natura limbii. Altfel spus, există o ipostază a limbii de lemn cu funcţie de manipulare la emitere (Instanţa – factorul politic) şi o ipostază a limbii de lemn cu funcţie de auto/apărare la receptare (Instanţa care nu vrea să intre în conflict cu o forţă pe care o simte de neînvins sau cu o Instanţă pentru care nu are decît dispreţ etc.)

* * *

Am considerat important să intrăm în acest mod în subiectul anunţat, întrucît Panait Istrati este un caz aparte, care permite sau chiar impune să privim din mai multe unghiuri atît personalitatea scriitorului şi omului Istrati, cît şi recurgerea la limba de lemn în contemporaneitatea lui sau mai tîrziu.

Scriitorul român se constituia într-un caz, începînd cu sfîrşitul deceniului trei, printr-o schimbare radicală de poziţie faţă de Utopia comunistă, pe care o credea devenită sau în curs de devenire realitate în Rusia prin Revoluţia din octombrie 1917. După cunoaşterea în mod direct a realităţii din „patria proletariatului", unde fusese invitat să ia parte la sărbătorirea celei de-a zecea aniversări, rămînînd în Uniunea Sovietică 16 luni, înţelege că nu poate tăcea adevărul care i-a rămas ascuns doar în perioada şi prin mijloacele manifestărilor sărbătoreşti şi îl denunţă prin *Spovedanie pentru învinşi*, primul volum, publicat la începutul lui 1929, la Editura Rieder din Paris, din trilogia *Spre altă*

flacără. Celelalte două volume, apărute tot sub semnătura lui, din motive de cenzură, erau realizate de Victor Serge, *Sovietele. 1929* şi *Rusia fără mască*, de Boris Suvarin. Editura era aceeaşi care îl făcuse cunoscut lumii prin publicarea creaţiei sale literare: *Povestirile lui Adrian Zograffi*, începînd cu *Chira Chiralina*, apoi *Moş Anghel* şi următoarele, traduse imediat în peste 20 de limbi şi recreate de autorul însuşi în limba română.

* * *

În 1981, B. Suvarin publică, în revista „Kontinent", un amplu portret al lui Panait Istrati. Într-o notă însoţitoare, marcată în parte de amprenta limbii de lemn, redacţia revistei identifică, prin sintagme intertextuale – înscrise între ghilimele – polii între care s-a instituit condiţia tragică a trăirilor scriitorului înainte şi după cunoaşterea şi dezvăluirea realităţilor din Uniunea Sovietică: „Amintirile lui Boris Suvarin [...] aruncă lumină asupra cauzelor care l-au transformat pe scriitor dintr-un creator cu «năzuinţe revoluţionare» într-un «odios renegat», şi asta după ce Istrati a petrecut şaisprezece luni în *ţara proletariatului mondial.* [...] În acelaşi timp, memoriile acestea ne ajută să înţelegem cum s-a reflectat imaginea *primei ţări a Socialismului* în mintea inteligheţiei progresiste din Occident" (Istrati, 1996 I: 1-2).

Această *Notă a redacţiei*, cum uşor se poate observa, se caracterizează printr-una din ipostazele paradoxale ale discursului în care limba de lemn (*ţara proletariatului mondial*, imaginea *primei ţări a Socialismului*, cu majusculă) coexistă cu denunţarea clişeelor limbii de lemn (sintagmele puse între ghilimele).

B. Suvarin îşi începe amintirile din preziua plecării lui Panait Istrati şi Cristian Rakovski la Moscova. El reţine antiteza dintre entuziasmul scriitorului român şi starea de îngîndurare a lui Rakovski, şi el român, născut în Bulgaria, şi devenit cetăţean al Ucrainei, implicit al Uniunii Sovietice, ambasador în Franţa, chemat de guvernul sovietic acasă, prima etapă a unui drum dramatic în care îl va reîntîlni P. Istrati mai tîrziu şi-i va deveni apărător – poziţie în care şi-a asumat riscuri, pentru care avea să plătească fără întîrziere.

Plecarea, în acel an 1927, la Moscova însemna în fiinţa lui Panait Istrati plecarea într-o lume în care Utopia comunismului devenise sau stătea sa devină realitate: „Lui Istrati nu-i tăcea gura: euforic, agitat la gîndul unui pelerinaj în «Mecca comunismului», la care visa de mult timp şi pe care urma să-l înceapă a doua zi, Istrati nu contenea să-şi reverse entuziasmul legat de revoluţie şi de viitorul luminos pe care aceasta îl deschisese" (*ibidem*: 3). B. Suvarin înţelege exact temeiul poziţiei şi stării celui care luptase ani la rînd în România pentru drepturile muncitorilor şi care trăise el însuşi, în chip direct, şi greul vieţii, şi aspiraţiile muncitorilor români, elveţieni, francezi, pînă să devină scriitor de renume: „Nu avea habar de marxism – scrie Suvarin – dar asta nu-l deranja deloc; sentimentele înlocuiau la el doctrina, instinctul îl situa de partea celor săraci şi exploataţi, de partea jertfelor. De partea tuturor revoltaţilor. [...]

Despre regimul sovietic știa un singur lucru: că acesta se opune lumii capitaliste" (*ibidem*). Dar B. Suvarin, „exclus din partidul comunist și din Internaționala a III-a în anul 1925", observă și unde se înșela Panait Istrati. El descoperise, ca mulți alții care i-au fost în preajmă scriitorului român în perioade diferite, o trăsătură definitorie – *starea de libertate*: „Acest lucru i se părea suficient pentru a-și face proiecte de a se stabili definitiv în Rusia, lui, cel incapabil să se încadreze într-o colectivitate. De parcă o personalitate liberă ar fi putut supraviețui într-o țară în care populația toată e încarcerată..." (*ibidem*), trăsătură pe care Istrati însuși o consideră esențială pentru ființa umană: „Prietenilor mei care au umplut pușcăriile naționale și cu care am suferit, aș vrea să le spun că niciodată dumul lor n-a fost cu totul al meu. Că niciodată n-am putut să mă împac cu un partid [...] – scria în «Adevărul literar», în iunie 1924. Aș vrea să le mai spun că dacă pentru ei lumea e împărțită numai în săraci și bogați, să mi se îngăduiască să cred că pentru mine lumea mai e împărțită și în *oameni ce se nasc liberi și oameni ce se nasc robi*. Robul sărac rămîne rob și atunci cînd se îmbogățește [...] iar *omul liber rămîne liber și în pușcărie*" (*ibidem*: 68). Liber în ființa lui profundă, Panait Istrati a întemeiat, cu această înțelegere a ființei umane, lumea fascinantă a povestirilor sale din *Chira Chiralina, Moș Anghel, Neranțula, Ciulinii Bărăganului* și din alte povestiri. Cu aceeași înțelegere s-a întîlnit în șaisprezece luni, foarte diferite în curgerea lor, cu lumea Uniunii Sovietice în cele două ipostaze: *cu mască* și *fără mască*. Și, ființă liberă, și-a asumat rolul și riscul denunțării minciunii.

Situat între entuziasmul încrederii în lumea Utopiei comuniste și de-mascarea realității, limbajul lui P. Istrati din perioada petrecută în Uniunea Sovietică se caracterizează printr-o dimensiune semantică reflectînd componentele și atributele unei lumi *ficționale* și printr-o dimensiune degradată reprezentînd o imagine *fictivă* despre lumea reală.

Cunoașterea și numirea adevărului lumii cu care urma să ia contact scriitorul intră într-un proces de semantizare marcat de ezitarea între *ficțional* (ținînd de regimul Utopiei) și real, acesta în două ipostaze: cu mască (*realul fictiv*) și fără mască (*realul dezvăluit*). În ce privește al doilea termen – *realul* – este semnificativ pentru starea cu care își așteaptă călătoria – un traseu inițiatic *sui-generis* – diferit de cel propriu personajelor din *Povestiri*. În ființa lui Panait Istrati, euforia rememorată de B. Suvarin coexistă, în realitate, cu o stare de nesiguranță, de temere ascunsă, greu stăpînită, într-un dialog cu Cristian Rakovski, relatat de scriitorul român însuși într-un material intitulat *Însemnări și reportaje ale unui vagabond al lumii*, publicat în „Le Monde", în anul 1928: „Ambasadorul de pînă acum, în cămașă, pășea peste vrafurile de foi înnegrite, le manevra dibaci, apucînd cîte un capăt de hîrtie și examinîndu-l o clipă, tot timpul calm, uneori grav [...]. La masa mea eu îmi așezam mașinal șpalturile și îl priveam. Acele ceasornicului se mișcau tăcute și nepăsătoare. O căldură grea, sufocantă urzea noua noastră viață.

– Cristian!
– Ce-i?
– Oare voi fi dezamăgit în Rusia ?
– Depinde. Dacă vei privi lucrurile la suprafaţă vei fi dezamăgit. Dacă vei şti să vezi, vei înţelege" (*ibidem*: 128).

Adăugăm acestui dialog perspectiva în care înscrie A. Lunacearski, dramaturg şi critic literar, comisar al poporului pentru învăţămînt între anii 1917-1929, călătoria lui Istrati, descrisă în aceiaşi termeni, dar integraţi într-o frază model limba de lemn, şi marcaţi ei înşişi, aceşti termeni, cel puţin de o stare de ambiguitate între dimenisunea semantică utopic-ficţională şi dimensiunea semantică fictivă: „Scriitorul a devenit prietenul proletariatului de la noi, organizat, mereu în ofensivă şi victorios. [...] Vrea să bată în lung şi în lat cu trenul şi cu piciorul uriaşa noastră Siberie. Unii vor să vadă din viaţa noastră *ceea ce se vede la suprafaţă, el vrea să pătrundă esenţa.* Va povesti *convingător* întregii lumi ceea ce va vedea" (articolul *Un artist pentru săracii lumii,* în revista „Roman-Gazet", din 1928, text publicat şi ca prefaţă la *Domniţa din Snagov*, varianta în limba rusă, Moscova, 1928; idem, 1996 II: 30).

Panait Istrati va povesti, într-adevăr, întregii lumi ceea ce va vedea, dar ceea ce va vedea *în stratul de adîncime, dincolo de masca stratului de suprafaţă.* De convins, sigur a convins, dar nu a putut impune recunoaşterea contradicţiei dintre imaginea construită prin limba de lemn şi realitatea condiţiei umane în „patria proletariatului" în procesul de instaurare a sistemului comunist.

În contemporaneitatea apariţiei *Spovedaniei pentru învinşi* i-a perceput foarte exact esenţa şi a şi comunicat-o, dar în mod privat, regele Albert al Belgiei, de exemplu, într-o scrisoare către fiica sa, Marie José, de curînd căsătorita la Roma cu Umberto, cel ce avea să fie ultimul rege al Italiei:

„Vu hier, au palais des Beaux-Arts, la pièce *Henri IV* de Pirandello, bien interessant. J'ai lu les trois livres *Vers l'autre flamme. Soviet 1929*, par le communiste roumain Panait Istrati qui a été deux ans au sein du parti. Livre touffu mai saisissant, c'est ce que l'on a écrit de plus complet, somme tout une redoutable critique" (scrisoarea din 22 febr. 1930, tipărită în: Marie José, *Albert et Elisabeth de Belgique, mes parents*, Paris, Pion, 1971: 388).

După căderea comunismului, i-a recunoscut esenţa unul dintre scriitorii ruşi care semnaseră Apelul *Către scriitorii din Occident* contra lui P. Istrati, Leonid Leonov, într-un interviu luat de Serghei Feodosiev, profesor de limba franceză la un liceu din Ucraina, împătimit de cunoaşterea în profunzime a omului şi scriitorului român (interviu publicat în 1990 în *Cahiers...*, 1987: 103-104): „Nu cunosc bine creaţia lui P. Istrati şi în general nu m-a interesat creaţia scriitorilor politici, indiferent că au avut o atitudine pozitivă sau negativă faţă de Revoluţia din octombrie, *unul din evenimentele istorice cele mai înfiorătoare şi mai crude* [...]. În ce priveşte semnăturile puse sub articolul din «Literaturnaia Gazeta», 1929, de care vorbiţi, înşiruirea însăşi a unor scriitori

atît de diferiţi provoacă o îndreptăţită îndoială asupra acordului lor în problema respectivă" (Istrati, 1996 I: 296).

* * *

În prima parte a călătoriei sale, Panait Istrati vedea ceea ce era pregătit să vadă, în sensul că voia şi spera să vadă prin modul său de a gîndi raportul dintre om şi societate, în care raport intră şi conflictul clasa muncitoare – burghezie, dar predominantă rămînea exigenţa apărării fiinţei umane în/prin valorile ei esenţiale: „Despre socialism – scrie Istrati – nu citisem încă nimic, dar în urma unor mari mişcări muncitoreşti în portul nostru auzisem că el înseamnă dreptate pentru cei obidiţi şi văzusem un om ucis în bătaie la poliţie, fiindcă fusese socialist [...] am înţeles că socialismul cuprinde în sînul lui toate virtuţile pe care în zadar le căutam în faptele servitorilor lui Dumnezeu: dreptate, bunătate, cinste, cumpătare, cultul frumosului şi, mai presus de orice, o adevărată înfrăţire cu cel învins de viaţă [...]. Am aderat [la socialism] nu ca să-i cer mărirea salariului şi puţin mai multă libertate, ci pentru a-i reclama dreptul omului de a dispune de soarta lui [...] am refuzat regimului capitalist oferta de a-mi exploata munca în schimbul unei existenţe ca vai de lume şi am pornit în lume, ronţăind o roşcovă în bătaia soarelui..." (*ibidem*: 43,48). De pe această poziţie face scriitorul, la începutul *Spovedaniei pentru învinşi*, portretul „militantului îndrăzneţ", respingîndu-i natura demagogică prin citarea între ghilimele a expresiilor-componente ale limbii de lemn: „Sindicaliştii bolşevici în faşă care eram pe-atunci (Jos parlamentul, acţiune directă!) nu iubeau aşa-zisa elită care dădea ordine, în numele clasei muncitoare, acapara tribunele şi ziarul, ne excomunica şi ne umilea cu pseudo-evanghelia marxistă în mînă. Militantul îndrăzneţ, bun de gură şi tare în marxism, juca atunci acelaşi rol tiranic ca al comparsului comunist de astăzi. El, singur, reprezenta «conştiinţa revoluţionară», «aspiraţiile», «ideologia proletariatului». Noi nu eram decît mai mult sau mai puţin trădători" (idem, 1991: 24-25).

Văzută din interiorul Utopiei, Revoluţia bolşevică din octombrie era pentru Panait Istrati (şi pentru anumite categorii sociale, ca şi pentru numeroşi intelectuali, inclusiv din Rusia) o mişcare care avea să înlăture nedreptatea socială şi să-i redea Omului libertatea reală. Iar libertatea reală însemna, în viziunea scriitorului care aşeza Utopia pe principii umaniste, a dispune de propriul destin, a se confrunta cu propriul destin. „Singurul lucru de preţ – scrie în *Pribegiile mele* – pentru un om cu năzuinţe uriaşe este lupta, bătălia cu propriul destin" (idem, 1996 II: 34). Din această perspectivă, limbajul său poartă în primul rînd marca implicării subiective, patetice în semantizarea realităţii despre care comunică. Cum această realitate era, de fapt, necunoscută, doar gîndită, în sensul în care era dorită/visată, uneori, limbajul intră pe neobservate pe teritoriul limbii de lemn, fără însă ca scriitorul să-i dea şi funcţia, manipulatoare, pe care o avea şi pe care şi-o întăreşte în timp în limbajul politic şi

publicistic. Intrarea pe teritoriul limbii de lemn a fost deschisă de capcana stratului de suprafaţă care era foarte aproape de imaginea lumii din Utopia comunistă. E capcana în care cade Panait Istrati la începutul călătoriei. În reportajul *În jurul unui congres*, publicat în ziarul „Clarté" din 16.XI.1927, Panait Istrati, fără să-şi abandoneze spiritul realist în comentarea lucrărilor Congresului mondial al prietenilor URSS-ului, situează totuşi la superlativ, prin expresii care se vor impune ca stereotipuri ale limbii de lemn, realităţile Rusiei proletare şi trăirile muncitorului: „Desigur, Rusia proletară, victorioasă, îşi poate permite chiar luxul unui congres fastuos şi fără rost: congresul oamenilor veniţi ca s-o admire. Însă dincolo de lumina orbitoare ce inunda figura oratorului, se putea observa flacăra de pe chipul muncitorului" (p. 146). Pe fondul suprapunerii conceptului de umanitate cu cel de internaţionalism (care va deveni ulterior internaţionalism proletar), Panait Istrati a putut semna, alături de alţi scriitori participanţi la aniversarea Revoluţiei din octombrie, scrisoarea deschisă *În apărarea URSS-ului*, redactată în retorica limbii de lemn: „Uniunea Sovietică a devenit acum patria universală a tuturor oamenilor [...]. Toţi prietenii URSS trebuie să se unească pentru a apăra această primă şi minunată cucerire a proletariatului de orice încercare de atac din partea capitalismului [...]. Rusia proletară a dovedit deja că ştie să-şi croiască drum spre un nou viitor, în pofida urii pe care o stîrneşte împotriva ei lumea veche [...]. Popoarele reunite în Uniunea Sovietică muncesc cu abnegaţie pentru binele întregii omeniri" („Na Literaturnom Postu", 1928, nr.1; idem, 1996 I: 150,152).

În condiţiile privirii la suprafaţă, luînd *decorul, masca* drept realitate, discursul patetic al lui Panait Istrati se întîlneşte cu discursul celor care îl întîmpină în diferite regiuni în prima parte a călătoriei prin „patria proletariatului", discurs construit pe aceiaşi cîţiva termeni, pe aceleaşi cîteva structuri stereotipe cu epitete şi antiteze obligatorii. Centrul îl reprezintă termenii *proletar, proletariat, clasa muncitoare, revoluţionar*, care guvernează semantic şi sintactic atît 1) imaginea „noii lumi", cît şi 2) imaginea scriitorului, considerat în biografia şi în creaţia lui, realizată deja sau pe care urmează să o realizeze după cunoaşterea realizărilor datorate „influenţei Revoluţiei din Octombrie".

1) *Clişeele prezentării noii lumi, cu mască*

În imaginea noii lumi, termenii şi structurile stereotipe prin care se caracterizează limbajul oficialităţilor intervin şi în limbajul scriitorului. Fără să excludem o anume nevoie de adaptare la limbajul gazdelor, precum şi exprimarea în acelaşi mod a unor poziţii sincere, este de presupus că structura discursului a fost de multe ori modelată de reporter, cu atît mai mult cu cît şi limba română ca atare este desfigurată, spre a se distanţa cît mai mult de limba română literară, în interiorul unei politici de susţinere a existenţei unei limbi moldoveneşti. Ne oprim la momente ale întîlnirilor cu diferite categorii de cetăţeni din Moldova de dincolo de Nistru, constituită în R.S.S.A.M., „iniţiale al căror sens nu va fi ghicit de prietenii mei români. Ei bine, este Republica

Socialistă Sovietică Autonomă Moldova, titulatură puţin lungă, ca tot ceea ce este sovietic" (idem, 1991: 81).

Ziarul „Plugariul Roş" din 3 august 1928 anunţă sosirea *iubitului* scriitor (*iubit*, epitet obligator, care va rămîne constant, alternînd cu sinonimul *scumpul*, şi făcînd loc sau alăturîndu-şi alţi determinanţi de nelipsit: *proletar, nostru*), cu titlul *Moldova muncitoare îl întîlneşte pe iubitul scriitor Panait Istrati*. „Scumpul nostru scriitor *proletar*, se scrie în text, ne-a înştiinţat că..." (idem, 1996 I: 202). Se reproduc, apoi, discursurile reprezentanţilor clasei muncitoare, consomoliştilor, pionierilor, veniţi să-l întîmpine pe peronul „stanţiei Bîrzu", „împodoghită cu flaguri roş": „Tovarîşîlor! Noi întîlnim pe scriitoriu *nostru proletar*, – zîci t. Rusnak" (*ibidem*: 203). Cuvîntarea lui T. Buciuşcanu: „Noi avem mari bucurii cî la noi o vinit vestitu scriitor. El îi *scump* pintru noi de atîta cî ni-i neam aproapi la moldoveni. El îi din sînu nostru *muncitoresc* [...]. Trăiască scriitoriu *nostru proletar*!" (*ibidem*: 204). La Balta, „toţi se stăruiau să-l vadî mai di aproapi pi iubitu şi vestitu scriitor Panait Istrati [...]. Cu urări de bine a fost întîlnit [=întîmpinat] de *clasa muncitoare* scriitorul călător", tov. Rusnak îl salută „pe tovarîşu Istrati din numele *clasei muncitoare* din Moldova Sovietică [...], tov. Arbore ni-l prezintă pe Istrati ca un scriitor ieşit din rîndul *clasei muncitoare* [...]. *Clasa muncitoare* a tîrgului nostru e tare bucuroasă să-l aibă în rîndurile ei pe aşa un oaspete *scump*, a spus t. Avgust" (*ibidem*: 206).

Clişeele din limbajul oficialităţilor sînt trecute în limbajul scriitorului; în încheierea reportajului despre întîlnirea lui P. Istrati cu scriitorii moldoveni, se reproduce ceea ce ar fi spusele lui P. Istrati, care face referire la *clasa muncitoare*: „Eu aici întri voi mă sîmt ca întri fraţii *clasului neu*. Aici ţî-i drag sî faci orişîci lucru pintru *clasu muncitoresc*" (*ibidem*: 216), „În zîua cînd proletariatu din toatî lumea ş-a scutura giugu di az, industria înaintatî di la Apus a intra în stăpînirea întregului *clas proletar* [...]. Dispărţindu-mă di voi vă făgăduiesc să rămîn un ostaş a *clasului muncitor* şî sî fac cunoscut pisti graniţî [...] cît di mari childî di credinţî în viitori daţi voi astăzi..." (*ibidem*: 215), „Ea prăjeştî [=află] din zî în zî mai încredinţatî cî gazetili burjuaznici o amăjesc şî cî aici înfăptuirea soţializmului sî întăreşti pi ci zî treci, sub conducerea *dictaturii proletariatului* [...]. În împrejurărili di az, i-or trebui Rusiei Sovetici suti di scriitori cinstiţi, cari sî părăsască tihna lor di la Apus, sî vinî aici, sî vadî cum s-o făcut Revoliuţia şî cum să înfăptuieşte soţializmu, apui sî sî întoarcî în ţărili di undi o vinit şî sî scrii ci-o văzut şî ci-o auzît" (*ibidem*: 213), „Căci deghe amu aflu cît di mari esti partea care vă să cuvini în istoria Marii Revoliuţii" (*ibidem*: 214).

În relatarea reporterului despre întîlnirea lui Istrati şi Kazantzakis la Kazan cu scriitori tătari, structura limbii de lemn îl implică în stil indirect, am spune, apoi în stil indirect liber, dar cu totul ambigu, pe scriitorul român: „El consideră că revoluţia rusă a avut un rol uriaş pentru clasele de mijloc, pentru intelectualitatea care nu ştia încotro s-o apuce. Ei şi-au găsit drumul, au păşit pe urma Sovietelor. Ni s-a spus despre clasa muncitoare că nu poate crea nimic.

Sîntem încredinţaţi că această afirmaţie e-o minciună de-a burgheziei" (*ibidem*: 222).

Sînt, însă, cu siguranţă ale scriitorului saluturile şablon: „Trăiascî Moldova Soveticî!, Trăiască Revoliuţia pisti toatî lumea!, Trăiască URSS!" (*ibidem*: 215), „Trăiască Republica Tătară şî URSS!" (*ibidem*: 220), în varianta dezamăgirii abia stăpînite: „trimit din nou salutul meu cald ţării proletarilor şi tuturor luptătorilor pentru o omenire mai bună" (din telegrama tipărită în „Izvestia", 12 febr.1929; idem, 1996 I: 244).

2) *Clişeele prezentării scriitorului*

În comentariul la *Domniţa din Snagov, Un artist pentru săracii lumii*, publicat în revista „Roman-Gazeta" din 1928, nr.1, A. Lunacearski realizează o recenzie-model pentru limba de lemn a criticii literare: provenienţa de jos a scriitorului: „Provine din păturile de jos, dintr-o familie săracă..." (idem, 1996 II: 29), solidaritatea cu lumea celor oprimaţi: „Scriitorul a devenit prietenul *proletariatului de la noi* [...]. Panait Istrati este un adevărat artist şi încă artistul *nostru, artistul săracilor* din lumea întreagă" (*ibidem*: 30), încrederea în influenţa pozitivă a ideologiei proletariatului asupra creaţiei sale viitoare: „Alianţa lui cu proletariatul îi va fi de folos şi lui, şi clasei muncitoare. Fie ca această alianţă să devie tot mai puternică" (*ibidem*). Modelul, eventual îmbogăţit cu alte clişee, va fi întîlnit în aproape toate recenziile şi comentariiile sovietice precedente publicării *Spovedaniei*: „Romanele lui Istrati sînt nu numai istorii despre oamenii simpli şi despre imperativele conştiinţei, dar şi tablouri în care se oglindesc monstruozităţi ale ordinii actuale. În creaţia artistică a lui Istrati aceste două motive se împletesc haotic [...]. Întîlnirea acestui scriitor cu revoluţia rusă [...] e încă o dovadă a acţiunii înnoitoare a principiilor lui Octombrie, care oferă un temei ferm celor mai sensibili reprezentanţi ai gîndirii actuale" (P. Kogan, *Panait Istrati*, în „Revoluţia i Kultura", 1927, nr. 34; idem, 1996 II: 46), „La sărbătoarea unui deceniu de la revoluţia din Octombrie – scrie Ivan Anisimov, comentînd toate povestirile apărute pînă în 1928 – Istrati a venit în Uniunea Sovietică cu decizia fermă de a rămîne şi de a lucra aici. Speră ca aici să-şi găsească patria, să se aşeze pe un sol nou şi sănătos pentru creaţia sa. Sîntem convinşi că acest pas îl va conduce pe Istrati nu numai spre realizări remarcabile, dar şi spre lichidarea contradicţiilor dureroase din conştiinţa lui socială. Rusia sovietică va face din Istrati un scriitor al său" („Krasnaia Novi", 1928, nr. 2; *ibidem*: 73). Aceleaşi speranţe şi le exprimă criticul comentînd *Pribegiile mele* şi *Mihail*, după ce „află" originea minusurilor creaţiei lui în absenţa legăturii intime cu proletariatul: „Legătura lui Istrati cu *clasa muncitoare revoluţionară* nu este organică, şi acest lucru face ca protestul lui să fie steril. În ciuda sincerităţii tuturor intenţiilor sale, protestatarul mic-burghez nu poate deveni un adevărat revoluţionar. Pentru el, drumul era unul singur: să treacă *în lagărul proletariatului luptător*. Numai atunci posibilităţile extraordinare pe care le are autorul nostru îşi vor fi putut da adevărata măsură, iar

contradicţia internă a creaţiei sale va fi fost depăşită. Cum se ştie, Istrati intenţionează să trăiască şi să lucreze în Rusia Sovietică. Să nădăjduim că decizia aceasta este începutul unei noi perioade, revoluţionare, în creaţia autorului operelor *Haiducii* şi *Chiralina*" (Ivan Anisimiov, *Note franceze*, în „Vestnik Inostrannoi Literaturî", nr. 3, 1928; *ibidem*: 84). „Cu fiecare zi el se apropie tot mai mult de elita progresistă, revoluţionară, a clasei muncitoare din occident... Cu fiecare zi se va dovedi tot mai clar temeiul luptei de clasă, iar Istrati va înţelege că nu se poate ajunge prea departe cu «voluntarismul» celor mai buni eroi ai săi [...]. Cu fiecare zi creşte numărul celor care îşi pun pana în slujba cauzei victoriei proletariatului mondial. Credem că Panait Istrati este unul dintre aceştia [...]. El a dăruit de mult proletariatului propria inimă [...]. Bogata lui experienţă de viaţă şi inteligenţa îi vor arăta acea parte a baricadei unde trebuie să lupte, nu doar cu pana, ci şi cu arma în mînă" (G. Sandomirski, *Scriitorul „ciulin al cîmpului"*, în „Vestnic Inostrannoi Literaturî", 1928, nr. 9; *ibidem*: 90, 95).

Comentatorii nespecialişti din timpul întîlnirilor pe care le are Istrati în călătoria sa prin Uniunea Sovietică merg, uneori, într-un alt registru, dar întemeiat tot pe clişee, mai departe: patria proletariatului îi va oferi condiţii să scrie, pe care scriitorul nu le avea în Occident: „Tov. Istrati cu mari greu s-o rîdicat. Burjuazia nu-i da chip sî scrii, da' noi i-om da toati împrejurările cari i-ar trebui ca sî poatî lucra" (*Moldova muncitoare îl întîlneşte pe iubitul scriitor, Panait Istrati*, în „Plugariul roş", 3 august 1928; idem, 1996 I: 202).

Într-o retorică purtînd mărcile limbii de lemn, vorbitorii care l-au întîmpinat pe P. Istrati ştiau că sînt liberi (*slobozi*), că ei construiesc o lume nouă şi că scriitorul proletar va scrie despre ceea ce a văzut şi auzit, despre adevărul cunoscut în Rusia proletară: Tov. Rusnak, care deschide mitingul de întîmpinare: „Noi întîlnim pi scriitoru nostru proletar [...]. El o vinit sî vadî viaţa noastrî. El cu condeiu lui a scri tot cum trăieşti moldovanu nostru *slobod*" („Plugariu Roş", 3 august, 1928; *ibidem*: 203), „Cuvîntarea tov. Arbore: «Tov. Istrati – luptător împotriva burjuaziei,– dă-mi voi sî ti salut. Noi sîntem tari bucuroşi c-ai vinit sî vezi cum ţăranii şî lucrătorii din Moldova slobodî îşi zîdesc viaţa cei nouî»..." (idem, 1996 II: 204).

* * *

Ei, aceşti oameni „numai buni de învins", cu „inimile de aur", în exprimarea scriitorului, în afara clişeelor, cum ar putea părea, mai ales, prin epitetul metaforic *de aur*, nu bănuiau că aşa se va întîmpla. P. Istrati va dezvălui *adevărul* despre ceea ce a văzut dincolo de stratul de suprafaţă, de mască, încărcînd cu sens termeni care erau desemantizaţi în limba de lemn a vorbitorilor. După dărîmarea decorului, din limbajul ceremonial al întîlnirilor şi din limbajul verbal al cuvîntărilor, a rămas la vedere minciuna şi răul produs fiinţei umane. Care rău nu-şi avea sursa doar în reaua credinţă/impostura/corupţia conducă-

torilor, cum a crezut el însuşi, denunţînd în două scrisori către GPU ceea ce considera a fi deturnarea de la esenţa Revoluţiei, nici în greşeli fireşti începutului de drum, cum îi scria Romain Rolland, cerîndu-i, într-un limbaj conţinînd clişee clasicizate ale limbii de lemn, în scrisoarea din 29 mai 1929, să nu le publice: „Scrisorile Dv. către GPU sînt *perfecte* (*s.a.*, R.R.) [...]. Aceste pagini sînt sacre. Ele trebuie păstrate în arhivele *Revoluţiei eterne*. În cartea *de aur*. Noi vă iubim mai mult şi vă admirăm că le-aţi scris. Dar *nu le publicaţi*" (*s.a.*, R.R.) (*Cahiers*, 1987: 32). Dar P. Istrati le publică iar, în corespondenţa cu R. Rolland, devine tot mai radical: „Ştiţi bine că niciodată istoria nu a cunoscut un agresor împotriva vieţii umane, avînd un braţ mai lung şi un suflet mai dur ca aşa-zisul comunist al timpului nostru" (*ibidem*: 358). Eroarea stă în sistemul însuşi, care se caracterizează prin crime de lez-umanitate: „Acest rău suprem, omagiu nesăţios al egoismului omenesc; această *crimă de les-umanitate* pe care gîndirea universală se va încumeta într-o zi s-o însemne cu fierul roşu, această culme a banditismului şi a teroarei şi-a găsit expresia perfectă în URSS, sub regimul aşa-zisei Dictaturi a Proletariatului" (Istrati, 1991: 103). Invocarea baladei *Meşterului Manole*, la întîlnirea sa cu moldovenii, este semnificativă tocmai în acest sens: „Facticele pîndeşte opera, o ameninţă cu prăbuşirea, exact ca în frumoasa legendă a mînăstirii Argeş, ale cărei ziduri se prăbuşeau noaptea, pe măsură ce le ridicau ziua. Ce sacrificiu va trebui deci făcut, pentru a pune capăt nenorocirii? În legendă a fost suficient un suflet de femeie. Şi arhitectul, meşterul Manole, nu a şovăit să-şi zidească propria nevastă, pentru ca opera să învingă. Ce vor trebui să sacrifice arhitecţii comunişti, pentru a vedea triumful operei lor? N-au ei oare o nevastă, care se numeşte Doctrina şi care este mai vinovată decît inocenta femeie a meşterului Manole? Nu din cauza Doctrinei se datoresc toate nenorocirile operei socialiste? Vai! în zilele noastre oamenii îşi iubesc mai puţin opera decît nevestele. Nu mai este nici un meşter Manole" (*ibidem*: 82).

* * *

După publicarea cărţii, structura discursurilor care au în vedere persoana/personalitatea lui Panait Istrati rămîne aceeaşi, proprie modelului-limbă de lemn, dar clişeele sînt guvernate acum semantic şi sintactic de alţi termeni: *calomnie, a calomnia, renegat, trădător, a se vinde, contrarevoluţie, mic-burghez* etc., pe fundalul construit în stereotipiile despre „uriaşa construcţie a Socialismului" în „Patria proletariatului". Începutul e făcut, se pare, de Apelul *Către scriitorii din Occident. Panait Istrati şi Uniunea Sovietică*: „Scriitorii din Occident [...], fiecare a luat cu sine ceea ce a ştiut să vadă din uriaşa experienţă a reconstrucţiei vieţii umane pe care o săvîrşeşte revoluţia noastră [...]. Ceea ce scrie el astăzi despre ţara noastră ne indignează nu pentru că e o *calomnie* pur şi simplu [...] ci pentru că este *calomnia lui Istrati*" („Literaturnaia Gazeta", 20 noiembrie 1929; idem, 1996 I: 294), „Acest ticălos ne-a înşelat atîta timp. A

început să răspîndească în străinătate cele mai oribile *calomnii* la adresa URSS, grevîndu-se de faptul că «a văzut totul cu ochii lui»..." (din Raportul Secretariatului Biroului Internaţional al Scriitorilor Revoluţionari. Raportul lui Béla Illés, în „Literatura Revoluţiei Mondiale", 1931; Istrati, 1996 I: 321). Cum cetăţeanul Habaru nu luase atitudine, în interviul cu scriitorul, publicat în ziarul „Monde", împotriva ideilor „renegatului" Istrati cu privire la literatura proletară, Bruno Iasenski trage concluzia în articolul *Magazin universal de ideologii* („Vestnic Inostrannoi Literaturî", sept.-oct. 1929,) că „avem de-a face cu o campanie conştientă de *calomnie* împotriva puterii sovietice şi a politicii ei în domeniul culturii" (Istrati, 1996 I: 278). Aceleaşi clişee în portretul scriitorului trec din limbajul publicistic şi al criticii literare în diferite enciclopedii sovietice: „Întors în Apus el a lansat *calomnii* pline de răutate la adresa Ţării Sovietelor şi, ulterior, a dus o propagandă antisovietică, convenabilă contrarevoluţiei internaţionale" (*Mica Enciclopedie Sovietică*, 1936; idem, 1996 II: 122-123), „În colaborare cu troţkiştii contrarevoluţionari a scris o serie de *calomnii* revoltătoare la adresa Uniunii Sovietice" (*Marea Enciclopedie Sovietică*, 1937; *ibidem*: 123).

Cu acelaşi clişeu caracterizează poziţia lui P. Istrati Al. Oprea, într-o scrisoare către Ilya Ehrenburg, din 13 mai 1961: „Istrati coboară tot mai jos şi mai jos pe drumul *calomniei* împotriva mişcării muncitoreşti. Articolele lui, care se publicau în ziarul de dreapta «Curentul», aveau permanent un caracter *calomniator*", „El a criticat Uniunea Sovietică de pe poziţiile unui reprezentant al lumpen-proletariatului, dezamăgit de socialismul care s-a dovedit a fi altfel decît şi l-a imaginat acest om de orientare anarhistă şi individualistă [...]. A început să-şi exprime dispreţul pentru masa celor ce muncesc, numindu-i «turmă» şi proslăvindu-i pe cei aleşi din rîndul cărora, desigur, făcea şi el parte" (*ibidem*: 108). Prin fraza din urmă, Al. Oprea denatura total sensul frazei lui Panait Istrati: „Toţi cei care vor să facă din om un animal într-o turmă sînt asasinii lui" (idem, 1996 I: 328).

În „Vecerniaia Moskva" din 2 noiembrie 1929, sub titlul *Adevărata faţă a lui Panait Istrati*, se introduc fragmente dintr-un interviu despre scriitorul român care „*s-a vîndut* Siguranţei române" (*ibidem*: 297), acordat colaboratorilor unor ziare din Caucaz, de Béla Illés, care încheie: „din faptele pe care le-am prezentat se vede deja că Istrati a vrut pur şi simplu *să se vîndă URSS-ului* şi, cum în URSS nu se cumpără oameni, Istrati a găsit alţi cumpărători – pe duşmanii URSS" (*ibidem*: 298). În „Literaturnaia Gazeta" din 31 martie 1930, Heinz-Kagan recurge la acelaşi clişeu în articolul *Sfîrşitul lui Panait. Un renegat îşi caută stăpîni pe măsură*: „[...] Istrati [...], un record mondial de rapiditate a transformării într-*un renegat* şi *un trădător*" (*ibidem*: 303).

Cum nu se putea admite că i-au schimbat radical poziţia faţă de revoluţia proletară chiar adevărul celor cunoscute, intră între clişee şi sintagmele *falsului revoluţionar*: „*Se dădea drept revoluţionar* şi s-a dovedit a fi un golan..." (în

Apelul *Către scriitorii din Occident*; *ibidem*: 294), în „ziarul reacţionar francez «Les Nouvelles Littéraires» scriitorul *o face pe* „revoluţionarul de stînga dezamăgit" (*ibidem*: 301), „în paginile revistei burgheze din Franţa «Nouvelle Revue Française» publică primul capitol din cartea sa" (*ibidem*). Pentru B. Volin, în articolul *Un haiduc al literaturii. P. Istrati – Agent al serviciilor de siguranţă române*, P. Istrati, după ce „*se preface* a fi cel mai mare prieten al proletariatului care construieşte socialismul...", „susţinut de Siguranţă, «demască» Uniunea Sovietică de astăzi. Aceste demascări sînt urletul animalic al micului burghez înnebunit şi cumpărat [...]. Panait Istrati este cel mai jalnic şi mai josnic din toată gloata de clevetitori burghezi sau a celor ridicaţi din rîndurile emigraţiei alb-gardiste" („Pravda", 20 oct. 1929; *ibidem*: 279), „A venit în URSS unde a stat aproape doi ani, *prefăcîndu-se a fi prieten* al Uniunii Sovietice" (*Mica Enciclopedie Sovietică*, 1936; idem, 1996 II: 122).

Nu sînt iertate nici opiniile literare ale lui Panait Istrati, care respingea şi şablonul din literatură, în fond, literatura proletcultismului: „Personal *nu sînt un scriitor proletar*, proclamă Istrati cu mîndria unui revoluţionar liber – în interpretarea ironică a lui B. Iasenski, în „Vestnik Innostranoi Literaturî" din 1929, nr. 5, a interviului dat de P. Istrati ziarului „Monde" în martie 1929 – dacă această expresie trebuie să devină o formulă închistată. Întrevăd un mare pericol în *şablonul proletar*, ca în oricare *şablon* de altfel" (idem, 1996 I: 276). A crede în libertatea creatorului este de neconceput pentru B. Volin, în articolul *Făţarnicul Istrati*, din „Literaturnaia Gazeta", 29 aprilie 1929, în care ironizează concepţia scriitorului român exprimată în interviul dat lui Frédéric Lefèvre, „colaborator al celei mai neprincipiale gazete pariziene, «Les Nouvelles Littéraires»": „Istrati a răspuns la altele, pălăvrăgind fără noimă şi afirmînd categoric următoarele: «În regimul sovietic actual – îl încredinţează Istrati pe interlocutorul său – artistul nu poate crea conform inspiraţiei proprii («à sa fantaisie») iar *şablonul proletar* este tot atît de îngust ca oricare altul. Aceasta este una dintre problemele care mă nelinişteşte cel mai mult, îndeosebi după ce am constatat cu cîtă largheţe sînt protejaţi aşa-zişii «creatori» care consimt să fie «pe linie»" (*ibidem*: 272).

Concentrarea maximă de clişee ale limbii de lemn caracterizează portretul pe care i-l fac redactorii *Enciclopediei Literare*, tipărită, la Moscova, în 1930; este desfiinţată mai întîi întreaga lui creaţie: „Orizontul autorului este de o îngustime derutantă [...]. Istrati, care, conform tuturor datelor existenţei sale, se pregătea să devină un scriitor revoluţionar (să ne amintim de biografia lui de om truditor), se poticneşte în mlaştina filosofiei mic-burgheze de tipul Romain Rolland" (idem, 1996 II: 120). Chiar atunci cînd creaţia lui Istrati este percepută cu exactitate în esenţa confruntărilor interioare ale personajelor, totul este văzut de îndată ca alterat de concepţia mic-burghezăa a scriitorului: „Ca mic burghez ce este, Istrati vrea să găsească în trecut integritatea pierdută" (*ibidem*), „În crizele isterice ale lui Istrati, în căile fariseice ale «căutării adevă-

rului», care nu sînt altceva decît o formă de acceptare, de refuz al luptei reale cu ordinea capitalistă [...]" (*ibidem*: 121). Încheierea portretului este un cumul de atribute negative, adunînd la un loc întreg lexicul şi sintaxa clişeelor *limbii de lemn în funcţie de negare*, generate de publicarea *Spovedaniei*: „Istrati vine în Uniunea Sovietică cu lacrimi în ochi [...]. Foarte curînd se dovedeşte că Istrati a fost unul dintre cei mai ticăloşi renegaţi, interviurile lui şi, apoi, cărţile dovedindu-se nişte calomnii stupide, cinice şi contrarevoluţionare [...]. El s-a demascat definitiv, meschinăria lui iese acum în evidenţă – calea calomniatorului de profesie şi a condeierului aservit este singura care i-a mai rămas, şi el a păşit pe această cale sigur de sine, adică «s-a găsit pe sine»" (*ibidem*).

Demascarea realităţilor social-politice din „Rusia proletară" a fost susţinută în permanenţă, în *Spovedanie* şi în diverse interviuri, de demascarea falsităţii limbajului, ceremonial şi verbal, instrument de mascare a adevărului şi de manipulare pentru guvernanţi şi asumat de către cei buni de învins, din inerţie sau ca o formă de apărare: „Comuniştii moldoveni sau alţii nu sînt decît cu numele. Această speţă este deasemeni necunoscută în URSS decît numai în lume" (idem, 1991: 81), „Totdeauna am avut o aversiune profundă faţă de paradă, oricare ar fi ea. Or, în aceste zile de sărbătoare, totul era paradă. Şi dacă mă impresionă cîteva zile, la capătul unei săptămîni nu mai putui [...], peste tot aceleaşi înfiorătoare discursuri. Prima oară emoţia mă ştrangulă. Era grandioasă [...]. A treia oară nu mai putui, îmi puneau barbă [...]. Declaraţiile lor de dragoste mă îmbolnăveau. Şi trebuia, vrînd-nevrînd, să le răspund cu acelaşi ton" (*ibidem*: 56-57), limbaj pe care a trebuit să şi-l asume şi el în situaţiile protocolare sau care i-a fost atribuit de reporteri. Privind retrospectiv, scriitorul are revelaţia spectacolului pus la punct după toate regulile manipulării: „Este cazul să spun că eu însumi am făcut parte din serbare. Desigur, ne aflam în prezenţa unei tentative colosale de bolşevizare sentimentală, întemeiată de astă dată pe generozitatea «spiritelor independente», pe care le invitaseră pentru a vedea proletariatul la muncă" (*ibidem*: 43). Contextul întîlnirilor la care trebuiau să participe „spiritele independente" determina recursul la clişee: „Ce vreţi să vă spun? Abia am venit. Nu cunosc nimic, replică scriitorul unor «muncitori în uzine ieri, azi ziarişti care făceau pe marii reporteri» veniţi «să reclame imperios articolul datorat./ – Spuneţi binele pe care îl gîndiţi despre Revoluţia noastră, precum şi răul pe care l-aţi lăsat în murdarele ţări capitaliste de unde veniţi. /.../ Asta-i: un simplu autograf! Salutul vostru adresat Sovietelor noastre. Şi trage-i cu autografele [...]. Trăiască Uniunea Sovietică! Trăiască Revoluţia Mondială! [...] era imposibil să fac altfel..." (*ibidem*: 50-51).

Dar accesul la adevăr era posibil numai prin înlăturarea decorului şi readucerea expresiei lingvistice la raportul ei firesc cu sensul: „Destul cu discursurile, parada şi politica veninoasă. Nu mai putem [...]. Şi n-avem nimic de învăţat, cînd amabile personalităţi vin să ne arate feţe vesele şi cînd vin să

ne perie cu tablouri ce sînt pentru noi un decor, un decor real, din care va rămîne o parte, desigur, dar care totuşi nu-i decît un decor" (*ibidem*: 83).

Ironia ia locul clişeelor minciunii: ironie dominată de stări de indignare: „Mai mulţi scriitori şi poeţi din *cei mai sovietici şi mai proletarieni* seduc într-o seara nevasta unui «tovarăş» [...]. Dimineaţa, ajunsă acasă, nefericita se omoară. Doar patru sau cinci ani de puşcărie", „Întreg comitetul sindicatului de locuinţe din Moscova se constituie într-o ligă secretă *pentru bucuria poporului rus*", „Puţin mai apoi, comitetul sindicatului funcţionarilor şi amploaiaţilor din Moscova *îşi construiseră o casă... a poporului* [...]. Apoi *bravii tovarăşi* îşi vînd locuinţele din oraş şi se mută în noi localuri" (*ibidem*: 99), sau de imaginea poetică a coexistenţei supravieţuirii încrederii în capacitatea omului de a lua în stăpînire natura cu pierderea încrederii în drumul pe care l-ar avea de parcurs omul în „Rusia proletară": „Singuri, omul în cîrje şi cel fără aripi, amîndoi în susul colinei, cu figurile bronzate de ultimele raze ale asfinţitului, gesticulează [...], descriind cu braţele largi cercuri, ce vor să îmbrăţişeze pămîntul, *arătîndu-şi unul altuia marşul bolşevismului în lume*" (*ibidem*: 90).

„Schimbarea la faţă" de care va fi acuzat, înseamnă, în realitate, trecerea dincolo de stratul de suprafaţă, de decor, refuzul limbajului de lemn, ceremonial sau verbal: „În ce mă priveşte, consider pierdută cauza pe care voiam s-o apăr; nu mai vreau bilete de liber parcurs, nici să continuu fastuoasele recepţii, care mă obligă să surîd, să surîd... şi să tac" (*ibidem*: 98). „Patria proletară", „dictatura proletariatului" îşi dezvăluie, prin situarea lor între ghilimele, statutul de expresii fără sens, clişee în discursul stereotip al *limbii de lemn*, percepută de P. Istrati ca *limbaj sovietic*. „Ce vrea să spună în *limbaj sovietic* – scrie P. Istrati într-un comentariu pe marginea justiţiei în «patria proletară» – muncă obligatorie? Un lucru foarte simplu: condamnaţii vor veni la închisoare ca şi cum ar veni la fabrică, cu deosebirea că nu vor fi nici plătiţi, nici hrăniţi. Ceva mai mult: îşi vor da osteneala de-a executa o muncă al cărei volum nu va fi niciodată cunoscut, fiindu-le distribuită în felul cel mai arbitrar posibil, pe cap de om, *în funcţie de gradul de supunere şi după cantitatea denunţurilor de care sînt capabili*" (*ibidem*: 130). Pseudo-revoluţionarii „Rusiei proletare" sînt situaţi în opoziţie cu „grandoarea şi forţa idealismului revoluţionar rus de altădată", tocmai prin contradicţia dintre realitate şi limbajul – precizez din nou, ceremonial şi verbal – chemat să o mascheze: „Această castă, ignorantă, vulgară, perversă [...] nu cunoaşte decît «cuvintele de ordine» ale unei puteri căreia îi este ciment şi armătură. Desfăşurări de steaguri, *Internaţionala* ascultată în picioare, „colţuri" ale lui Lenin; difuzoare, imense pancarte, stambe acoperite de *fraze; fraze judecînd viaţa; fraze confecţionate toate pentru a înlocui ideile*; GPU-ul pentru a înlocui argumentele; cenzura pentru a evita critica; *un vid universal despre care ea gargariseşte şi de care se serveşte pentru a domina*" (*ibidem*: 131).

* * *

Spovedanie pentru învinşi, în complementaritate cu corespondenţa purtată în acest timp cu prietenii cei mai apropiaţi: scriitorul A. M. de Jong, traducătorul său în Olanda, criticul literar din Suedia Ernst Bentz, scriitorul grec Nikos Kazantzakis, împreună cu care a străbătut o vreme întinderile Uniunii Sovietice şi, mai ales, Romain Rolland, pe de o parte, revelă condiţia de fiinţă tragică a scriitorului român cauzată de prăbuşirea credinţei într-o Utopie pe care o purtase în sine ani mulţi şi de imposibilitatea de a înţelege atitudinea lui Romain Rolland faţă de cunoaşterea adevărului, pe de altă parte, permite surprinderea procesului de desemantizare a unor structuri lingvistice şi de impunere a lor ca nucleu esenţial pentru ceea ce se va arăta a fi şi va deveni *limba de lemn* specifică lumii comuniste sau pseudocomuniste.

În această a doua direcţie se integrează în parte limbajul lui Panait Istrati sau atribuit lui şi în mod definitoriu, într-o variantă – limbajul diferitelor categorii din lumea cu care a avut contact scriitorul, în altă variantă – limbajul cu care s-a reacţionat la publicarea *Spovedaniei pentru învinşi*, în presa sovietică sau în diverse lucrări. Se manifestă, în aceste circumstanţe, două variante ale limbii de lemn: varianta de expresie pozitivă, în funcţie encomiastică şi varianta de expresie negativă, în funcţie distructivă.

În volumul *Limba de lemn în presă*, Ilie Rad (coordonator),
Editura Tritonic, 2009, p. 188-207.

REALUL ŞI TRANSCENDEREA REALULUI ÎN POETICA ŞI CREAŢIA LUI PANAIT ISTRATI

Se pare că destinul (sau blestemul) lui Panait Istrati este de a fi un caz:

1) „un caz", din perspectiva literaturii căreia i-ar aparţine de drept, literatura română sau literatura franceză;

2) „un caz", din perspectiva „luptei sociale" sau a angajării sale în conflictul dintre ideologii;

3) „un caz", în ceea ce priveşte natura scrisului său.

1) Deci, cărei literaturi aparţine Panait Istrati?

După apariţia *Chirei Chiralina*, în 1923, în revista „Europe", cu prefaţa lui Romain Rolland, Editions Rieder din Paris publică, începînd cu 1924 şi pînă în 1935, opera lui P. Istrati în colecţia *Prosateurs français contemporains*.

În aceeaşi perioadă, scrierile sale apar şi în limba română, unele ca variantă primă, altele ca traduceri, cele mai importante datorate scriitorului însuşi, tipărite la editurile Renaşterea, Cartea Românească, sau, mai tîrziu, Ig. Herz. Şi totuşi, George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, avea să-i refuze locul de drept în literatura română: „Cu toate că P. Istrati a dat şi versiuni române ale operei sale franceze, el nu va fi niciodată

scriitor român, deoarece versiunilor le lipsesc spontaneitatea şi traducţia aceea servilă a idiotismelor ce fac în franţuzeşte efect exotic".

Derutantă motivarea lui Călinescu, pentru perspectiva în care se înscrie şi în care pare a înscrie valoarea operei lui Panait Istrati. Şi mai greu de înţeles, dacă avem în vedere că la acea dată, 1940, omul Panait Istrati îşi încheiase şi, într-un anume fel, îşi revelase sensul fundamental al destinului său, iar scriitorul vorbise deja cu toată claritatea şi fermitatea atît despre statutul traducerilor date de el în româneşte: „Chira Chiralina e prima mea operă şi-mi rămîne scumpă întru toate. Îţi voi da *nu o traducere* (*s.n.*, D.I.) a ei, ci o versiune românească, în care voi încerca să fac adevărată *re-creaţie* (*s.a.*, P.I.)" (din scrisoarea către Ig. Herz – 10 sept. 1934), cît şi despre apartenenţa la literatura română: *„Eu sînt şi ţin să fiu autor român* (*s.a.*, P.I.)" (din scrisoarea către Ig. Herz – Nisa, 15 aprilie 1925).

Condiţia de „caz" din această perspectivă este, în esenţă, depăşită, de vreme ce prozatorul şi-a aflat locul între valorile literaturii universale; s-ar putea spune că, mai înainte de a-i fi fost fixată poziţia în una din cele două literaturi (română şi franceză), P. Istrati a intrat direct în literatura universală, cum observase, deja, în 1924, George Topîrceanu: „Cu voia sau fără voia noastră, acestui vîntură-lume i-a fost dat să spargă cel dintîi zidul de indiferenţă care desparte literatura română de spaţiul larg al literaturii universale – să-l revendicăm, cît mai e vreme, literaturii franceze care l-a încetăţenit cu atîta grabă".

Trebuie spus totodată că Panait Istrati introducea în literatura universală o lume semantică purtînd amprenta fiinţei româneşti, pusă în circulaţie prin intermediul limbii franceze, dar întemeiată pe limba română, în spaţiul căreia îşi construise scriitorul şi propria-i fiinţă poetică, şi fiinţa personajelor sale. O spune el însuşi, de altfel, în scrisoarea deja invocată, către editorul Ig. Herz, prin care lua hotărîrea de a-şi traduce singur scrierile în limba română: „M-am hotărît să mă traduc singur în româneşte, fiindcă mai întîi de toate, *eu sînt şi ţin să fiu scriitor român [...] fiindcă simţirea mea,* realizată azi în franţuzeşte printr-un extraordinar hazard, *izvorăşte din origine românească.* Înainte de a fi «prozator francez contemporan», aşa cum se spune pe coperta colecţiei lui Rieder, *eu am fost prozator român înnăscut* [...]. Majoritatea eroilor mei sînt români, ori din România (ceea ce pentru mine e acelaşi lucru) [...], aceşti eroi *au gîndit şi au grăit în sufletul meu, timp de ani îndelungaţi – în româneşte* (*s.n.*, D.I.), oricît de universală ar părea simţirea lor redată în artă [...]".

„Cum aş putea îngădui oare – se întreba scriitorul în continuare, indignat de o traducere anonimă, plină de grave greşeli, a *Chirei Chiralina,* trădată pe româneşte... de un literat de duzină şi cîrpaci... – ca eroii mei, cari *au trăit, gîndit şi grăit româneşte, adevărat româneşte* (*s.n.*, D.I.) – ca moş Anghel, de-o pildă – să fie înfăţişaţi românilor vorbind o limbă caraghioasă şi tîmpă, care nu e nici măcar păsărească?"

2) Acuzat violent de reprezentanţii ideologiei de dreapta, acuzat la fel de violent de reprezentanţii ideologiei de stînga, scriitorul şi omul Panait Istrati a putut rămîne „un caz", numai întru cît/întrucît nu s-a înţeles, şi se dovedeşte ca şi imposibil de înţeles şi, în consecinţă, de acceptat, ca cineva să aibă în esenţă o singură ideologie: credinţa că *libertatea* este condiţia esenţială a fiinţei umane, *adevărul* şi *sinceritatea*, singura întemeiere morală, *prietenia* – spaţiul sacru în care fiinţele umane se recunosc ca atare.

Libertatea depinde – este adevărat – de structura societăţii cu care individul uman se confruntă, dar depinde încă şi mai mult de esenţa cea mai profundă a fiinţei: „Prietenilor mei – avea să scrie P. Istrati – aş vrea să le mai spun că dacă pentru ei lumea e împărţită numai în săraci şi bogaţi, să mi se îngăduie să cred că, pentru mine, lumea mai e împărţită în oameni care se nasc liberi şi oameni care se nasc robi".

Conştiinţa *morală* avea la Panait Istrati un singur stăpîn: *adevărul* (cu cîteva decenii în urmă, Eminescu statua sentenţios: „Adevărul e stăpînul nostru") şi acesta, *adevărul,* impune o singură atitudine: *sinceritatea.* Să fii spirit liber, să crezi în adevăr, să te manifeşti cu sinceritate; nu mai era nevoie de nimic altceva pentru a fi neiubit. „Panait Istrati – avea să noteze D. Botez în 1935 – a fost figura cea mai atacată din literatură şi chiar din viaţa politică a României. Căci el a izbutit să fie la fel de neînţeles şi de prieteni şi de adversari. Sinceritatea e greu de priceput [...]. Orice se iartă, dar tenacitatea sincerităţii – niciodată".

3) A fost şi pare că mai este încă „un caz" Panait Istrati în ceea ce priveşte a treia perspectivă, natura scrisului său: cît stă în sfera literaturii, cît în afara sau la marginea literaturii.

„Critica literară franceză, notează L. Avinen în studiul *La réception de Panait Istrati en France (1924-1935),* publicat în nr. 10 din „Cahiers Panait Istrati", Valence, 1993, întîmpină dificultăţi în a defini genul scrierilor lui Istrati; au fost folosiţi, rînd pe rînd, termenii de romane, poveşti, nuvele, povestiri, amintiri. Mai mult, în revista „Marianne" (1932) a Editurii Gallimard, *Biroul de plasare* este considerat un fel de autobiografie, „Les Nouvelles Littéraire" aprecia că *Pentru a fi iubit pămîntul,* tipărit la rubrica „Essais", era „un fel de poem", iar *Pescuitorul de bureţi,* mai mult decît nuvele, cuprindea „amintiri sub formă de povestiri...".

Aceleaşi ezitări în „categorisirea" scrierilor lui Panait Istrati s-au manifestat şi în cultura română. În 1924, Pompiliu Constantinescu situa scrierile *La stăpîn* şi *Căpitan Mavromati* în literatura română alături de *Amintirile* lui Creangă. În 1957, se tipărea la ESPLA, prefaţat de Ion Roman, volumul *Chira Chiralina şi alte povestiri,* în care se publicau mai multe scrieri, grupate în două mari părţi: *I. Povestirile lui Adrian Zografi* şi *II. Pagini autobiografice.* În această a doua parte se aflau şi *La stăpîn, Căpitan Mavromati, Pescuitorul de bureţi* şi *Codin.* În 1969, Al. Oprea tipărea la Editura Tineretului volumul *Pentru a fi iubit*

pămîntul, în care textul din titlu este publicat într-o parte intitulată *Însemnări și reportaje ale unui vagabond al lumii. La stăpîn* și *Căpitan Mavromati* sînt grupate, alături de altele, sub titlul general *Autobiografie*; între acestea se află și *Nemurire*, însoțită de o notă de subsol: „*Povestirea* (*s.n.*, D.I.) este publicată pentru prima oară în volumul *Trecut și viitor*. În ceea ce privește autenticitatea întîmplărilor relatate, a se vedea paragraful respectiv din articolul-confesiune: *Notes et reportages d'un vagabond du monde*". Despre textul *Muza*, cu care se încheie această parte – *Autobiografie* – și volumul, se spune, între altele, de către autorul însuși: „Nuvela de față face parte dintr-o serie pe care îmi propun s-o scriu pe apucatele. Adunate în volum definitiv, aceste nuvele vor purta titlul de *Momente din viața mea printre ovrei* și vor avea un fond de absolută veracitate, ca tot ce voi scrie autobiografic, afară de numele proprii de persoane" (Istrati, 1969: 280).

Cheia problemei naturii textelor (sau numai a unor texte ale lui Panait Istrati) pare să stea în termenul/conceptul de *autobiografie*, prezent și în considerații ale scriitorului și în categorisiri ale editorilor.

* * *

Poate mai ales pentru că s-a dezvoltat în strînsă legătură cu lingvistica, poetica a înscris textul literar într-o altă perspectivă, nu desprinsă total de estetică, dar nici subordonîndu-i-se; principiul autonomiei esteticului a devenit aici condiție esențială și distinctivă a textului literar ca principiu al autonomiei lumii semantice creată de scriitor, în sensul autoreferențialității textului.

Într-o perspectivă de complementaritate poetică-semiotică literară, mai ales în ultimele decenii, exprimarea este uneori foarte radicală: „Frazele din care este alcătuit textul literar nu au referent extralingvistic – ele sînt în mod expres ficționale".

Dar admițînd ca impusă de însăși esența artei ideea că textul literar își construiește propriul referent – lumea semantică de tip artistic, pentru care structura verbală are două funcții: o construiește și o exprimă – trebuie să fim de acord și cu o altă idee: lumea de sensuri a unui text literar își poate avea originea și numai în lumea interioară a creatorului (în baza creativității absolute, a imaginației/fanteziei), dar în mod mult mai frecvent își are originea în lumea umană extralingvistică. E de precizat doar că raportul dintre lumea semantică a textului literar și realitatea extralingvistică nu este un raport mimetic, ci un raport de semnificare. Lumea extralingvistică se cere pătrunsă, descifrată; în termenii lui M. Dufrenne, *lumea sfidează omul*. Omul poate să nu accepte sfidarea, mai exact, să o eludeze – și atunci el nu face decît să descrie lumea, adică ceea ce vede el din lume, în care caz lumea nu-și dezvăluie esența; este ceea ce se întîmplă astăzi prin întrebuințarea curentă a limbii; descriem lumea așa cum ni se reprezintă ea, la nivel fenomenal, de suprafață.

Sfidarea o primeşte, însă, poetul mai ales, sau scriitorul, artistul în general, care înţelege că este chemat (în ambele sensuri: trebuie şi are darul) să treacă dincolo de fenomenal şi să ajungă la esenţial. În spaţiul raportului dintre lumea de sensuri a textului literar şi lumea realului, semnificaţia artistică se construieşte numai în funcţie de asumarea de către scriitor a întrebărilor lumii. Iar această chemare, dacă scriitorul are har, se impune ca o condiţie existenţială, condamnare – va spune Panait Istrati – a fiinţei lui poetice.

Din acest unghi, al interpretării semnelor lumii ca întrebări, opoziţia ficţional/neficţional devine nepertinentă sau aleatorie şi problema referenţialităţii textului literar se cere altfel pusă, într-un sens care porneşte din estetica lui Hegel şi ajunge pînă la poetica lui Bousoño şi D. Alonso, într-o epocă în care ficţionalul în artă, cel puţin în înţelesul consacrat, şi-a pierdut monopolul.

Textul literar nu descrie o lume preexistentă dar/ci, asumîndu-şi întrebările acesteia, construieşte iluzia unei asemenea lumi şi deschide totodată căi pentru sugestia irealităţii: *lumea nu este, dar/ci pare că este.* Numai prin această stare de tensiune între *a fi* şi *a părea că este* devin posibile concomitent dezvoltarea stării estetice şi desfăşurarea actului de comunicare poetică/literară, pentru că în temeiul (spaţiul) acestei tensiuni realul poate fi supus unui proces de transcendere, fenomenalul îşi dezvăluie raportul cu esenţialul. Ceea ce echivalează tocmai cu procesul de semnificare, de dezvoltare de sens. Anterior textului literar, *lumea realului există şi atît.* După construirea textului literar, *lumea primeşte sens,* devine lumea de sensuri a textului. Introdusă în această discuţie este cu totul semnificativă fraza din prezentarea cu care precede Romain Rolland nuvela *Chira Chiralina* în „Europe": „În tot lungul drumului său, el se opreşte la amintirea chipurilor întîlnite; fiecare are enigma destinului său pe care el caută s-o pătrundă". Ce altceva este descifrarea acestei enigme, dacă nu „încifrarea" (în sens eminescian) sensului unor destine, în povestirile lui Dragomir, Stavru, Chira Chiralina, Nerantula. Au existat aceste personaje mai întîi ca persoane fizice? Este neimportant, pentru semnificaţia textului literar.

Din această perspectivă îşi va judeca Panait Istrati în mai multe rînduri creaţia sa literară. Şi tot din această perspectivă va răspunde criticii lui Nicolae Iorga – evident nedreaptă şi neîndreptăţită – într-o *Scrisoare deschisă,* în care îşi dezvăluie, de fapt, şi desfăşoară concepţia sa despre lumea de sensuri a prozei artistice, la care cititorul poate avea acces numai dacă ajunge la aceeaşi dezmărginire a semanticii lingvistice cu care operează scriitorul însuşi.

Două erau elementele centrale ale criticii lui Iorga: caracterul autobiografic şi exotismul întîmplărilor nu fac literatură.

Criticii privind primul element, P. Istrati îi opune o foarte clară poziţie estetică sau poetică: „Cine a confundat vreodată o nuvelă cu o autobiografie?"

Replicînd direct frazei lui N. Iorga: „Ceea ce se povesteşte sub această firmă de baladă străveche nu poate constitui, însă, memoriile unui om care cîtuşi de puţin nu are respectul fiinţei omeneşti" şi aducînd discuţia din plan

moral în plan estetic: „Bineînţeles, scumpe d-le Iorga, bineînţeles că nuvela mea, NUVELA, nu poate constitui MEMORIILE mele [...]; dau aici textul lui Rolland de unde d-ta ai scos afirmaţia că-mi scriu memoriile: «Eu l-am determinat să-şi noteze o parte din povestirile sale: şi el s-a pus pe o muncă îndelungată din care au fost pînă acum scrise două volume. C'est une évocation de sa vie...»", Panait Istrati îşi adînceşte concepţia intrînd, într-un anume sens, în polemică şi cu scriitorul francez: „Lasă că Rolland a făcut operă de istoric prea îndepărtată, cînd a afirmat că povestirile lui Adrian sînt o evocaţie a vieţii mele (căci eu n-am spus nicăieri aşa ceva [...] asta e treaba biografilor viitorului s-o dovedească pînă unde e adevărată), dar chiar dacă Adrian Zografi ar fi subsemnatul în carne şi oase, asta nu probează deloc că EVOCAŢIA vieţii mele ar fi o confesiune în felul celei făcute de J. J. Rousseau. Rolland spune că am scris un ROMAN, NUVELE, nu MEMORII [...]. Căci dacă toate *romanele* şi *nuvelele* ce se scriu de autori cu temperament sînt foarte adesea în strînse relaţii cu viaţa trăită de ei, sînt un fel de *evocare* a ceea ce ei au văzut şi au simţit de aproape, uneori chiar aşa de aproape că e vorba de autorul însuşi şi de familia lui – apoi nimănui nu i-a trecut prin tigvă pînă acum să ia drept «memorii» ceea ce autorul dă ca «roman» şi ca «nuvelă».

Nu există nimic de autobiografie în scrierile mele. Alături de personajele şi acţiunile cele mai pur fictive ca: Stavru, Chira, Dragomir, Cozma şi alţii se desfăşoară poveştile veridice prin numele lor şi pe jumătate plăzmuite în acţiune: ca moş Anghel, fratele mamei, Codin, başbuzuc cu inimă de aur, ce s-a chemat Călin şi a murit opărit cu untdelemn, Kir Nicolo, stăpînul meu, amic plăcintar, Mihail Kazanski şi Samoilă Petrov, carne şi oase pururea sfinte".

Dintr-o altă perspectivă, a planului expresiei, poetica a introdus conceptele de literaturitate, poeticitate, narativitate. În strînsă legătură cu opoziţia ficţional-nonficţional, s-a considerat ca marcă centrală a literarităţii *imaginea*. S-a intrat în impas cînd s-a constatat caracterul nepertinent al acesteia şi s-a vorbit atunci de literaturitate intrinsecă sau implicită, fără, însă, a se putea oferi criterii riguroase pentru definirea şi identificarea acestei „realităţi poetice".

Cum discuţia de aici a avut o legătură directă cu poziţia lui N. Iorga faţă de literatura lui Panait Istrati, să observăm că aceeaşi idee a poeticităţii (narativităţii) implicite, chiar dacă nu în aceşti termeni, se întîlneşte şi în gîndirea lui Nicolae Iorga: „Cred chiar că există multe subiecte – susţine istoricul într-o conferinţă prezentată la Veneţia în 1931 – care nu mai au nevoie de romancieri. Pentru că romanul se află în evenimentul însuşi, în seria de scene şi acţiuni ale vieţii umane care formează în ele înseşi o operă care nu acceptă a se introduce o poezie străină subiectului".

Cu această frază a lui Iorga chiar putem intra foarte bine în poetica lui Istrati, privind deopotrivă, pe de o parte, raportul *fapt trăit – creaţie artistică*, pe de alta, rolul structurii stilistice în fixarea/dezvoltarea poeticităţii textului literar.

Fraze precum: „Mă obligă viaţa să fac *autobiografie* înainte de a face *operă artistică*" (din scrisoarea către N. Iorga) sau „bazîndu-mă mai mult pe elementul autobiografic, pe *faptul trăit...*" au putut duce la interpretări ca cea a lui Al. Oprea sau chiar Mircea Iorgulescu, în care literatura lui Panait Istrati ar fi „o rescriere a existenţei", interpretare care ar putea fi acceptată numai dacă *rescrierea* este înţeleasă ca scoaterea *existentului, trăitului* din starea/condiţia de *a fi* (aleatoriu şi, deci, la suprafaţă) şi introducerea lui în starea (sau condiţia) de *a avea sens* sau *a participa la sens.*

Harul scriitorului constă tocmai în capacitatea lui de a accepta sfidarea lumii (din interpretarea lui Dufrenne) într-o primă etapă, a crea iluzia realităţii concomitent cu dezvoltarea sugestiei de irealitate, pentru a-şi putea face şi pentru a deschide drum spre adevărul esenţial, singurul generator de sens artistic, într-o etapă ulterioară. O poate face aceasta prin limbaj.

Prin limbaj se dezmărgineşte semantica, inerentă, să-i spunem informativă, descriptivă, convenţională, a limbii şi, concomitent, se construieşte un nou spaţiu, în care lumea îşi dezvoltă sau îşi încifrează sensurile *de adîncime*; în orice caz, *primeşte sens.*

Asemeni actului poetic, actul povestirii, la scriitori cu geniul povestirii, pune stăpînire pe narator, dezmărginindu-i fiinţa sa fizică, scoţînd şi pe povestitor şi lumea povestită din timpul şi spaţiul profan.

Aceasta este ceea ce a intuit exact Romain Rolland cel dintîi: „E un povestitor înnăscut, un povestitor din Orient (sens calificativ, nu spaţial) care se încîntă şi se emoţionează de propriile-i povestiri, şi aşa de mult se lasă robit de ele, că, odată povestea începută, nimeni nu ştie, nici chiar el, dacă ea va ţine o oră... sau o mie şi una de nopţi...". În felul acesta, actul creaţiei are pentru scriitor, înainte de a avea pentru cititor, o funcţie cathartică; povestirile lui Panait Istrati se caracterizează prin „une gaieté tragique, cette joie de conteur qui delivre l'âme oppressée".

În prima povestire din *Chira Chiralina*, după ce Stavru îşi termină de spus povestea, dezvăluind sensul tragic al unei existenţe umane, situată în evenimenţialitatea ei cotidiană sub semn negativ, P. Istrati lasă să cadă tăcerea; nici o reacţie din partea ascultătorilor: Adrian şi Mihail şi, după o pauză grafică, supunîndu-se unui ritm ascuns, în desfăşurarea sintaxei povestirii, îşi reia condiţia/funcţia de narator, înscriind fiinţa umană într-un spaţiu şi timp de-acum dezmărginite: „Pe drumul către Slobozia, între două lanuri de orz, căruţa cu trei oameni mergea la tîrg. Înaintea ochilor calului, care se scutura în răcoarea dimineţii, luceafărul scînteia pe bolta purpurie a răsăritului.

O ciocîrlie zbură în lan şi se înălţă ca o săgeată către cer. Stavru o urmări cu privirea pînă ce o văzu căzînd ca o piatră. Cu ochii ficşi spre locul unde o văzuse căzînd, el cîntă, în acea limbă universală cunoscută oamenilor care n-au patrie şi pe acea melodie ce nu se poate pune pe hîrtie: Dac-aş fi o ciocîrlie/Ca

ea aş săgeta văzduhul,/ Dar n-aş mai veni pe pămînt,/ Unde oamenii seamănă grîu./ Unde oamenii seceră grîu./ Unde se seamănă şi se seceră fără nici un rost!".

Ca într-un poem autentic, fragmentul acesta, încheiere a povestirii, dar izolat grafic, trimite la fagmentul care precede „povestea" lui Stavru, fragment întemeiat pe semne încărcate tensional: „Multă, multă vreme, sub răsfrîngerile unui apus încărcate de furtună, călătorind pe şoseaua dreaptă ca o funie întinsă, între rîndurile de arţari şi lanurile de grîu, Stavru cîntă şi se jeluieşte în armeneşte. Multă vreme, Mihail şi Adrian ascultară fără a înţelege nimic, dar simţind totul. Pe urmă noaptea îi învălui, pe ei şi gîndurile lor".

Structura stilistică a textului artistic nu mai este – în concepţia şi în creaţia lui Panait Istrati – manifestarea exterioară a naturii lui de obiect artistic, ci generator de sensuri poetice în momentul scrierii lui şi în momentul recepţării lui, iar prin aceasta actul de comunicare artistică este asimilabil revelaţiei. De pe această poziţie a sacralităţii artei: „arta e simţire sfîntă", „eu nu concep să devină o profesiune ceea ce este de domeniul credinţei; în aceste timpuri cînd religiile se năruie şi cînd doctrinele sociale se dovedesc neputincioase, singur artistul, preot al Frumosului etern, mai poate reclama dreptul la direcţia morală a umanităţii", cu această înţelegere a artei, deci, şi a rolului scriitorului, o constantă a gîndirii lui, P. Istrati respinge literaturizarea (sau literaturismul – în termenii lui G. Ibrăileanu).

Literaturizarea începe din momentul în care eul poetic al scriitorului intră sub dominarea eului uman. Literatura autentică implică un alt raport, unul în care eul uman al scriitorului este luat în stăpînire de eul său poetic. În acest sens, *flautul* este la Panait Istrati expresia poeticităţii intrinseci a literaturii: „Căutam un mijloc rudimentar care să mă ajute să fiu înţeles de colegii mei, zugravii elveţieni" – scria P. Istrati în *Prefaţa* la *Adrian Zografi* (adică, *Viaţa lui Adrian Zografi*). M-am trezit cîntînd dintr-un flaut, ale cărui sunete îmi minunau auzul". *Flautul* semnifică aici desfăşurarea unui raport specific între lumea adunată în timp în adîncimile eului povestitorului („E lipsit de toate – scria R. Rolland în Prefaţa din «Europe» – dar înmagazinează o lume de amintiri...") şi lumea semantică a creaţiei sale, raport situat sub semnul dezmărginitor al muzicii.

În această deschidere, adevăr, autenticitate înseamnă, în esenţă, adevărul fiinţei umane. Iar spre acest adevăr nu se poate ajunge decît numai dacă el este trăit de fiinţa umană a scriitorului. În acest sens trebuie înţeleasă şi fraza de la începutul nuvelei *Muza*: „Eu nu sînt în stare să născocesc o poveste pe care să n-o fi trăit cît de cît".

Sensul creaţiei literare se dezvoltă odată cu construirea structurii verbale a textului pentru că lumea lui semantică ia naştere nu din transcrierea lingvistică a lumii realului, ci din raportul tensionat dintre lumea realului (repetabil la infinit) şi eul poetic al povestitorului. Acest proces este subliniat de Panait Istrati însuşi în aceeaşi *Scrisoare deschisă către N. Iorga*: „Ţîncu acesta

a avut destinul lui... și după ce a ascultat pe unul și a citit pe altul, i-a lăsat pe toți la o parte și a scris o *Chiră* pe placul lui (nu și al lui N. Iorga). Și *Chira* asta devine universală, fără voia celui mai mare român. Iar Cozma are să devină și el, dac-o vrea Dumnezeu. Și doar în Cozma am pus ceva din vlaga acelui bunic Istrati, român neaoș... Iată izvorul la care mă adăp eu. Mai am unul: fiind lipsit de memorie, sînt dăruit cu imaginație înflăcărată, vie, *eu cred în creațiile mele*. Mai am un al treilea: e iubirea de oameni, dorul de dreptate...

Aceste personaje, precum și altele mai pure, fețe străbune ce răsar din întuneric, eu le mistui în stomacul artei mele; le dezmierd timp de ani îndelungați, le trec prin sita temperamentului meu, le învălui în lumina unei gîndiri moderne, bine cugetate și le arunc în viață...".

Dar semnificațiile *flautului* merg mai în adîncime; prin limbaj artistic se desfășoară un proces, greu definibil, dar accesibil prin intuiție, un proces de transcendere a realului și impunere a dimensiunii estetice; exemplar este în acest sens personajul Dragomir-Stavru: „Eu sînt un om sănătos la minte și în simțiri – scrie și subliniază P. Istrati în aceeași scrisoare către N. Iorga, și-l invocă pe R. Rolland – deși am descris pe un pederast, despre care Rolland a spus că «nu numai am reușit să-l fac acceptabil, dar chiar tragic» și că «cineva trebuie să fie oțelit – dejà bien aguerri – în arta de a scrie, pentru a îndrăzni să atace asemenea personagii, cu care mulți își frîng gîtul»".

Așa au luat naștere poveștile lui Adrian Zografi și, mai tîrziu, *Nerantula*. Iar din această perspectivă, poate că nimic nu este mai definitoriu pentru Panait Istrati decît *„motivul" călătoriei*. Am pus între ghilimele *motivul* pentru că la P. Istrati *călătoria* este deopotrivă spațiu al inițierii omului Istrati și spațiu poetic al inițierii în căutarea adevărului ființei umane în opera lui; *povestirea* este izomorfă *călătoriei*: „Așteptînd să ajungă la propria lui poveste – scrie P. Istrati în prefața la *Chira Chiralina* – el (Adrian) nu face decît să asculte poveștile altora".

Poveștile lui Adrian Zografi s-au impus în literatura universală prin autenticitatea și forța zbaterilor interioare ale ființei umane în căutarea și apărarea propriei esențe într-o luptă cel mai adesea inegală cu destinul. De aici caracterul lor poetic și mitic.

Inițiat în adevărul sacru al ființei umane, în spațiul raportului dintre „om și umanitate" (Tudor Vianu), după ce a ascultat poveștile altora, A. Zografi urmează să intre în viață, să-și trăiască propria poveste, printr-un alt ciclu, *Viața lui Adrian Zografi*. „Între timp, însă – va mărturisi scriitorul –, flautul meu plesnise. Mihail își pleda rău marea sa cauză... prietenia... Încurcai realitatea și visul... viermele îndoielii se strecurase în ceea ce era mai bun în mine. Mă temeam de contactul cu sufletul operei mele... Și acum iată-mă cu brațele bălăbănind dinaintea vieții lui Adrian Zografi, care trebuia să fie uimitoare, dar pe care o privesc cu un ochi rece. Mi-e silă de el. Pentru el nu mai am un flaut, ci un condei, ca toți scriitorii din vremea mea".

După cum rezultă dintr-o scrisoare adresată de Istrati Editurii Rieder, în 1933, invocată de Al. Talex, ciclul vieţii lui Adrian Zografi, început cu *Casa Thüringer*, ar fi trebuit să se încheie cu *Operele postume ale lui Adrian Zografi*, avînd ca personaj central „muncitorul ajuns la cîrma puterii, spunînd şi lucruri bune şi lucruri rele, lucruri destul de noi pentru această lume nouă, care a început să se învechească...". Altfel spus, Adrian, singuratecul, „un exclus al tuturor curentelor sociale" (*Prefaţa* la *Casa Thüringer*), va fi lăsat şi ceva nepublicat de el însuşi. De ce?

În noul ciclu, Adrian, care călătorise pînă acum spre adîncul fiinţei umane, prin poveştile altora, ia acum călătoria pe cont propriu, iar povestea vieţii lui se înscrie într-un alt spaţiu de iniţiere; fiinţa umană nu se mai confruntă cu ea însăşi în interiorul raportului om-umanitate, ci cu un sistem social, cu adevărul dimensiunii sociale a existenţei şi esenţei sale. Să însemne aceste *Opere postume* că la capătul noii călătorii Adrian ar fi ajuns să înţeleagă că, în confruntare cu structura socială, fiinţa umană nu mai are nici o şansă să-şi apere esenţa? Că tocmai în acest raport *om – societate* stă condiţia tragică a finţei umane?

Nu ştim ce ar fi fost aceste *Opere postume ale lui Adrian Zografi*, pentru că proiectul nu s-a împlinit. Dar există *Spovedanie pentru învinşi*, publicată în 1929, o scriere mai specială, cu păstrarea identităţii narator-scriitor. Procesul de transcendere a realului pare să ia acum o altă formă, lăsînd impresia că s-a suspendat. În raportul lumea reală – lumea semantică a textului, eul uman şi eul narativ al scriitorului s-au aflat în imposibilitatea intrării într-o relaţie de substituţie şi nici nu s-a putut scinda în două identităţi distincte.

De fapt, o despărţire autentică nu s-a produs nici în *Casa Thüringer*, cu toate că personajul principal primeşte aici numele Adrian, lumea semantică a textului se lasă greu înscrisă în continuitate cu *Povestirile lui Adrian Zografi*.

Cititorul fusese, însă, avertizat în *Prefaţa* la noul ciclu, intitulată *Mărturiile unui scriitor din vremea noastră*, despre schimbare: „Cititorule, tu care erai obişnuit cu arta mea, părăseşte-mă. Nu mai am chef de artă şi chiar dacă mă vindec, renunţ să o mai fac. Voi scrie, deci, un Adrian Zografi cinstit, unde va fi şi mai puţină artă decît în *Jean Christophe* şi nici o documentaţie, nici o asemănare afară de cea sufletească. Arta lui Adrian al meu va fi adevărul meu, dorinţa mea de dreptate. Documentul – eu, cuvîntul meu.

Iată-te prevenit, cititorule!"

În *Spovedanie pentru învinşi*, o frază similară, semnificativă: „În toate aceste volume (proiectase patru, de mărime mijlocie), ca să ajung la capăt, nici o nevoie să fac literatură. Evenimentele, oamenii, relatările şi tragediile lor şi puţin din mine ar fi suficient. Căci am trăit peste tot, n-am fost turist".

Oricît ar părea de diferite la prima vedere, *Casa Thüringer* şi *Spovedanie pentru învinşi* sînt, în creaţia lui Panait Istrati, expresie a imposibilităţii scriitorului de a se abandona total condiţiei de narator şi a transcenderii realului

într-o literatură care se impune ca literatură-document de denunțare a crimei de lez-umanitate produsă de sistemul comunist (*Spovedanie pentru învinși*) – avertisment împotriva riscului pierderii esenței ființei umane prin acceptarea condiției de *parte în turmă* (*Spovedanie pentru învinși, Casa Thüringer*): „Toți cei care vor să facă din om vita unei turme sînt asasinii lui".

Dacia literară (serie nouă), anul VI, nr. 18, 1995, p. 32-37.

UN SCRIITOR ROMÂN ÎNTRE ESTUL ȘI VESTUL DECENIULUI TREI: PANAIT ISTRATI*

Realitatea din ultimii ani se caracterizează printr-o profundă stare de criză, în sensul complex al termenului, în care pozitivul și negativul sînt complementare; ceva se prăbușește pentru că trebuia să se prăbușească, dar au

---

* **Protest**

Pînă de curînd, două au fost modalitățile prin care am colaborat la diferite reviste: 1) am oferit, din proprie inițiativă, redacției revistelor, spre publicare, diverse articole și studii, sau 2) am răspuns, cu bucurie întotdeauna, invitației pe care mi-au făcut-o în acest sens.

De curînd am avut surpriza – neplăcută – să constat că există și o a treia cale, întemeietă pe ignorarea voinței autorului.

Aflu cu întîrziere că „Noua Revistă Română" a tipărit în nr. 8-9/1996, la rubrica *Recuperări*, sub titlul *Panait Istrati – între Estul și Vestul deceniului trei*, studiul pe care l-am publicat în revista „Limbă și literatură", nr. 1/1995, cu titlul *Un scriitor român între Estul și Vestul deceniului trei: Panait Istrati.*

Protestez în mod ferm împotriva (re)publicării studiului consacrat de mine lui Panait Istrati în paginile „Noii Reviste Române" din trei principale motive:

1) Se încalcă prin această modalitate un principiu moral fundamental, cu consecințe care pot fi destul de primejdioase. *Nu poate fi tipărit nimic fără îngăduința și fără știrea autorului.*

2) Fără a putea afirma că mi-am făcut o idee clară despre programul revistei, atît cît am fost în măsură să rețin mă determină să mă delimitez în mod categoric de orientarea ei ideologică. Și pentru că există (sînt refractar la orice ideologie), și pentru direcția acestei orientări.

3) În intervențiile mele la diferite manifestări științifice, am încercat să subliniez esența dramei acestui mare scriitor, pentru care cunoașterea și rostirea adevărului a fost principiul fundamental pe care l-a opus oricărei ideologii și care i-a condiționat destinul său de om și de scriitor.

Numai din această perspectivă, a adevărului, poate și trebuie să fie recuperat scriitorul pentru care „toți cei care vor să facă din om vita unei turme sînt asasinii lui".

D. Irimia, „România literară", nr. 23, 1997, p. 6.

loc în acelaşi timp şi alte prăbuşiri, de altă natură; de aici, o stare de acută nelinişte, de întrebări contradictorii, de derută. În acest sens, se pare că întrebările noastre de astăzi, unele chiar foarte grave, privind destinul fiinţei umane în sine sau în interiorul unui sistem social (social-politic), dacă nu şi ca umanitate în general, se întîlnesc aproape obligatoriu cu Panait Istrati, după Eminescu poate figura cea mai tragică din istoria culturii româneşti.

Tragismul existenţei sale îşi are originea în acelaşi mod de a înţelege şi a trăi esenţa fiinţei umane, prin excelenţă de natură morală; *adevărul* şi *sinceritatea* sînt principii fundamentale, iar *libertatea* rămîne o condiţie existenţială, dependentă de societate, este adevărat, dar cu rădăcini, înainte de toate, înlăuntrul omului: „Prietenilor vechi – spunea Panait Istrati – [...] aş vrea să le mai spun că dacă pentru ei lumea e împărţită numai în săraci şi bogaţi, să mi se îngăduie să cred că pentru mine lumea mai e împărţită şi în *oameni care se nasc liberi* şi *oameni care se nasc robi* (*s.n.*, D.I.). Robul sărac rămîne rob şi atunci cînd se îmbogăţeşte" (Oprea, 1984: 187). Fiinţă *liberă* înlăuntrul său şi în raporturile sale cu lumea („Acest Istrati e liber şi gol ca o vietate din junglă. Ce fericire pentru el, ce desfătare pentru noi", Valéry, 1981: 438), Panait Istrati îşi înfruntă şi îşi acceptă totodată destinul, într-o neîntreruptă căutare a omului, pe o cale esenţială – *prietenia* – şi într-o permanentă luptă cu lumea, orientat, fără nici un fel de rezerve, de un acut sentiment al *dreptăţii*.

Viaţa şi opera lui Panait Istrati, într-o complementaritate perfectă, reflectă tragismul unei zbateri între Estul şi Vestul european, considerate concomitent sub aspect uman în general, sub aspect cultural, literar, social-politic, ideologic, într-o vreme în care se juca de fapt marea dramă a omului, aflat la o răscruce, cu întrebări dintre cele mai grave privind raportul om – societate. Panait Istrati a dat răspunsurile sale, cu o rezonanţă atunci, cu altă rezonanţă astăzi. Justeţea acestor răspunsuri, respinse în mod violent atunci, sau ignorate în mod laş, ar fi putut, poate, avea un rol semnificativ pentru altă desfăşurare a istoriei europene, dacă s-ar fi recunoscut la rădăcina lor o conştiinţă morală care avea un singur stăpîn: *adevărul*. Evenimentele ultimelor decenii şi apoi cele ale ultimilor ani îi dau dreptate celui neiubit tocmai pentru prea marea lui sinceritate şi generozitate. „Panait Istrati – spunea D. Botez în «Cuvîntul liber» din 9 noiembrie 1935 – a fost figura cea mai atacată din literatura şi chiar din viaţa politică a României. Căci el a izbutit să fie la fel de neînţeles şi de prieteni şi de adversari. Sinceritatea e greu de priceput. Ea este substanţial dezagreabilă şi revoluţionară, mai ales cînd se găseşte împreună cu un suflet tumultuos şi o bunătate în toate încrezătoare... Orice se iartă, dar tenacitatea sincerităţii nici o dată" (Istrati, 1981: 383).

Am considerat, de aceea, o datorie morală să-l readucem în atenţie, la şapte decenii de la debutul său literar în limba franceză, în acest moment în care Estul „învinşilor" se trezeşte sub ochii severi, nedrept de severi, ai Vestului, şi să vedem dacă nu ar trebui nu să-l iertăm pe Panait Istrati ci să-l

iubim tocmai pentru marea lui sinceritate şi pentru forţa pe care a avut-o, de a păstra, împotriva atacurilor, şi dinspre Est şi dinspre Vest, adevărul ca singur stăpîn şi condiţie fundamentală a libertăţii fiinţei umane. Dar ceea ce se impune mai întîi este să-l readucem pe marele scriitor în spaţiul literaturii române.

În 1924, la numai un an după ce Romain Rolland îi publicase, în revista „Europe", *Chira Chiralina*, prefaţînd-o cu studiul *Un Gorki balkanique*, poetul George Topîrceanu scria în „Lumea" din Iaşi: „Cu voia sau fără voia noastră, acestui vîntură-lume i-a fost dat să spargă cel dintîi zidul de indiferenţă care desparte literatura română de spaţiul larg al literaturii universale – să-l revendicăm cît mai e vreme literaturii franceze care l-a încetăţenit cu atîta grabă" (*ibidem*: 453). Începea atunci un proces, nici acum încheiat, de stabilire a identităţii naţional-literare a scriitorului Panait Istrati.

În anul 1925, după ce apare la Paris *Présentation des haïdoucs*, G. Ibrăileanu îşi încheia comentariul său din „Viaţa Românească" cu sesizarea unei situaţii paradoxale: „Dar, din cauza limbii, opera domnului Istrati, atît de românească, are însuşirea curioasă de a fi literatură franceză" (Ibrăileanu, 1968 II: 177). Tot într-un mod paradoxal îi fixa identitatea, printr-o sintagmă concentrată la maximum, ziaristul francez Fr. Lefèvre, în interviul publicat, la 1 octombrie 1927, în „Les Nouvelles littéraires", cu titlul *Une heure avec Panait Istrati, conteur roumain, écrivan français.* Paradoxul este subliniat şi de Al. A. Philippide la doi ani după ce scriitorul îşi încheiase şi opera şi viaţa, dar nu şi destinul, dacă cumva nu tocmai acesta îi va fi fiind destinul: „Scriitorul care a reuşit să aibă o frază de o eleganţă clasică şi să fie atît de român în haina lui străină [...], care a fost unul dintre cei mai mari poeţi-povestitori ai noştri, este însă scriitor francez. Soarta ciudată şi plină de peripeţii a lui Panait Istrati îl urmăreşte în opera lui şi după moarte" („Adevărul literar şi artistic", 18 aprilie 1937, 2, p. 432).

Cîţiva ani mai tîrziu, G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* avea să-l excludă în modul cel mai categoric: „Cu toate că Panait Istrati a dat şi versiuni române ale operei sale franceze, el nu va fi niciodată scriitor român, deoarece versiunilor le lipsesc spontaneitatea şi traducţia aceea servilă a idiotismelor ce fac în franţuzeşte efect exotic" (Călinescu, 1982: 169).

Asemenea aprecieri privind locul lui Panait Istrati, care s-a declarat în permanenţă scriitor român, determină din nou întrebarea: ce componentă a operei literare decide apartenenţa unui scriitor la o anumită literatură: limba în care este scrisă sau lumea semantică pe care o dezvoltă?

Istoriografia literară acordă în general rolul decisiv limbii şi spaţiului cultural în care scriitorul şi-a realizat opera. Considerată în sine, însă, limba nu poate fixa prin ea însăşi apartenenţa scriitorului la o anumită literatură. Apartenenţa la o literatură naţională este condiţionată de specificul naţional al operei, acesta fiind determinat de limba în care scriitorul s-a format ca fiinţă

umană în perioada decisivă a intrării lui în lume şi mai puţin de limba în care scrie, ca limbă învăţată; pentru că limba condiţionează în primul rînd indirect o operă literară, prin intermediul personalităţii creatorului ei.

Întrucît limba tezaurizează, concomitent cu elemente fundamentale ale istoriei poporului care o vorbeşte, şi elemente care definesc *modul de a fi în lume* specific acestuia, ea se impune deopotrivă ca expresie a specificului naţional şi ca modelator al spiritualităţii naţionale. „Cartea lumii" (ca să folosim o metaforă eminesciană) este citită prin prisma unei anumite limbi. Există un mod românesc de a înţelege lumea, în care *luna* este interpretată prin genul feminin, *soarele* prin genul masculin, *ziua* şi *noaptea*, *dragostea* şi *ura*, la fel *marea*, feminin ş.a.m.d. Specificul spiritualităţii naţionale este tăinuit în sensurile de adîncime ale unităţilor lexicale, simple şi mai ales locuţionale. Înseşi manifestările nelingvistice ale culturii spirituale stau în legătură cu aceste sensuri de adîncime. Constantin Brâncuşi a putut realiza în cultura românească, şi numai în acest spaţiu cultural/spiritual, un complex sculptural cu începutul în *Masa tăcerii*, pentru că în semnificaţia sa de adîncime termenul *masă* păstrează, chiar dacă uitat, dar transferat credinţei populare, sensul de „sacralitate", devenit fundamental în semantica termenilor continuatori ai latinescului *mensa* în limbile romanice occidentale. În jurul *mesei tăcerii* se iese din timpul profan, pentru a se intra în timpul sacru. Toţi sîntem în adîncul fiinţei noastre, aşa cum ne-a format, direct şi mai ales indirect, prin întreg spaţiul cultural originar în care ne dezvoltăm, limba maternă.

În acest sens, trebuie spus că atunci cînd începe să-şi scrie în limba franceză opera literară, Panait Istrati îşi avea pe deplin formată personalitatea umană de adîncime. El va pătrunde în universul spiritual al limbii franceze fără să se mai poată smulge din universul spiritual al limbii române; lumea dinlăuntrul fiinţei sale trece în literatura pe care o scrie prin prisma modelatoare a limbii, a limbii care tăinuieşte, în primul rînd, iar aceasta a rămas pentru el limba română. Acesta trebuie să fie sensul interpretării lui G. Ibrăileanu, care află caracterul profund naţional al creaţiei lui Panait Istrati tocmai sub aspect stilistic, dar într-un sens mai larg: „Dl. Istrati a avut cu el nu numai talentul său, viziunea sa şi puterea de expresie, ci puterea de expresie viziunea, invenţia, estetica – talentul unui întreg popor. De aceea a plăcut aşa de mult. E triumful spiritului românesc în faţa criticii franceze" (Ibrăileanu, 1968 II: 176).

Expresia lingvistică, dar nu şi stilistică, a operei lui Panait Istrati nu l-a transformat într-un scriitor francez. Rolul limbii franceze a fost fundamental în a asigura intrarea în circuitul universal a ceea ce era prin sine destinat universalităţii: lumea semantică a operei sale, dezvoltîndu-se sub semnul spiritualităţii româneşti, şi forţa poetică a creaţiilor sale, care s-au impus în primul rînd tocmai datorită contextului francez în care au fost publicate: „Mon ami – îi scria entuziasmat Romain Rolland la 23 decembrie 1922 – je n'attends pas d'avoir du temps pour vous écrire... *je ne puis pas attendre*, après avoir dévoré

Kira Kiralina, au milieu de la nuit... Il faut que je vous le dise tout de suite: *c'est formidable*! (*s.a*, R.R.). Il n'y a rien dans la littérature d'aujourd'hui, tout compris – qui soit capable de l'écrire. Je ne veux pas tourner la tête. Tâchez de l'avoir solide! Il'y a des gros, très gros défauts, que je vous signalerai la prochaine fois, sans ménagements. Mais, Mon Dieu! Cette force, cette passion, ce démon de vie! Ce n'est plus de notre temps, en Occident. Cela me fait penser au XVI-e siècle et aux grands tigres du théâtre élisabéthain (Shakespeare et ses terribles rivaux, Webster, Marlowe...)". *Magnifique*!" (*Cahiers...*, 1987: 120).

Așa cum în plan lingvistic lexicul românesc trecut ca atare, netradus, în fraza lui Panait Istrati (*Făt-Frumos, codrou, dor, béjénar, catrintza, doïna, gherghef* etc.) reprezintă numai, la o lectură grăbită, o românitate de suprafață, tot așa nu exotismul și pitorescul locurilor, personajelor, evenimentelor reprezintă originalitatea scriitorului brăilean, cum crede, într-o interpretare pătimașă și nedreaptă asupra primelor lui creații, Nicolae Iorga: „Culegerea de anecdote romantice, fabricate cu oarecare vervă și redate cu extraordinară curiozitate în amănunte, se cheamă *Kyra Kyralina* [...]; în tot ce ni se prezintă este o nouă dominantă care poate trezi interes în Franța, dar la noi e de mult uzată pînă la dezgust" („Ramuri", 15 iunie – 1 august 1929, 2, p. 406). Replica însăși a scriitorului, prin *Scrisoare deschisă domnului N. Iorga*, atrage atenția tocmai asupra exigenței de a trece dincolo de exotismul de suprafață: „Am toate cuvintele să mă îndoiesc că domnul Iorga cunoaște acea snoavă intitulată *Chira Chiralina* sau *Hoții Brăilei*, acea năzdrăvănie vulgară pe care d-sa o numește, din neștiință, «baladă străveche, legendă poetică, îmbălsămată de trecutul nobil (?!?) al unui neam onest». *Merçi pour la langouste*, stimate compatriot! Dac-ai ști d-ta de ce hoțomani ordinari e vorba acolo, de ce basme cu cocoșul roș, de ce acțiune prostească și înjositoare, apoi ai vedea că eu am făcut «dintr-un chiot simfonie» [...]. «Țîncu» (așa îi spunea moș Dumitru) acesta însă a avut destinul lui, după cum vedeți, și după ce a ascultat pe unul și pe altul, i-a lăsat pe toți la o parte și a scris o *Chiră* pe placul lui (nu și al d-lui Iorga!) și *Chira* asta devine universală, fără voia celui mai mare român!" (Istrati, 1985: 183-184).

Intrarea definitivă a operei lui Panait Istrati în spațiul literaturii universale a fost determinată atît de forța stilistico-poetică a artei narațiunii – „un poet aspru și tumultuos al naturii cum rareori pot fi întîlniți în Occident" (Maurice Martin du Gard, idem, 1981: 402); „Însușirile lui excepționale de narator pornesc dintr-un vast fond poetic" (E. M. Remarque, *ibidem*: 438) –, cît și de autenticitatea și forța zbaterilor interioare ale ființei umane în căutarea și apărarea propriei esențe într-o luptă, cel mai adesea, inegală, cu destinul. De aici, caracterul poetic și mitologic al creațiilor sale, așezate alături de opera lui Homer și totodată de *O mie și una de nopți*. „S-a spus, cu miere și cu sare în frază, – observa în 1935 Camil Petrescu – că Panait Istrati ar fi un simplu povestitor de «vieți de haiduci», care a cucerit străinătatea datorită farmecului

exotic al subiectelor înseşi... Cine judecă însă aşa e un năuc al valorilor, al bogăţiilor artei... Acestor subiecte stupide Panait Istrati le-a dat o substanţă sensibilă, o plasticitate de-o vigoare rareori ajunsă în literatura universală. Ca poet, depăşeşte desigur şi pe Gorki şi pe Romain Rolland, patronii săi spirituali. Ceea ce a cucerit douăzeci şi două de popoare ale lumii nu sînt istorii «poliţiste», fie ele şi haiduceşti, ci o viziune a vieţii, halucinantă şi înfiorată ca un univers nou. Fireşte, opera lui cuprinde şi altfel de întîmplări, ca de pildă povestea unică a Kyrei Kyralina, dar anumite fapte şi portrete haiduceşti au căpătat sub pana lui o măreţie cu adevărat homerică" (*ibidem*: 430).

* * *

În 1925, Henri Barbusse îi recunoştea lui Panait Istrati dreptul la universalitate: „La apariţia *Chirei*, am spus: *Iată un universal...*", tocmai pentru că aflase în opera sa „suflul adevărat al eternelor năzuinţe omeneşti" (*ibidem*: 385). După zece ani, acelaşi Barbusse avea să intervină direct, declanşînd în „Monde", în consens cu ziarul comunist „L'Humanité", o campanie de calomniere a scriitorului român care, după ce relevase puritatea omului liber, dincolo de mizeria existenţei sale sociale imediate, avusese curajul să apere adevărul fiinţei umane împotriva minciunii organizate din „patria proletariatului", publicînd în 1929 trilogia *Vers l'autre flamme. Après seize mois dans l'URSS*. Cartea, dezvoltînd ideea unei lumi incapabile să se elibereze din strînsoarea realului, incompatibilă cu situarea oamenilor şi evenimentelor într-o perspectivă poetică, de vreme ce intrării în mitic îi luase locul imperativul demitizării, ar fi impus, dacă nu aceeaşi exclamaţie: *Iată un universal!*, o alta, cu o încărcătură la fel de mare, corespunzătoare gravelor sale semnificaţii: *Iată o conştiinţă!*

Scrisul lui Panait Istrati este fixarea în şi prin expresie lingvistică a unui drum de căutare şi de iniţiere în adevărul fiinţei umane, dincolo de stratul de suprafaţă, care îl ascunde, atunci cînd nu reuşeşte să-l ucidă. Aceasta rămîne constanta definitorie a creaţiei scriitorului român, rezultînd din două ipostaze diferite, nu în contradicţie, ci complementare. În proza sa poetică, prin care s-a impus, cu o forţă şi o rapiditate ieşite din comun, încă de la început, Panait Istrati trece dincolo de mizeria cotidiană, sondînd adevărul fiinţei umane, în raport cu lumea cosmică, a cărei trăsătură esenţială, care-i defineşte umanitatea ca fiinţă, este tocmai *starea de libertate*. De aici caracterul mitic (nu exotic; exotismul se află numai la nivelul de suprafaţă) al personajelor sale şi perspectiva poetică în care acestea prind viaţă şi primesc sens. Ele îşi regăsesc atunci un spaţiu şi un timp dezmărginite, deci sacre. Cu Dragomir, Chira, Stavru, moş Anghel, Codin, cu Mavromati, cu Neranţula, cu alţi însetaţi de prietenie, dragoste, adevăr, puritate, inocenţă, libertate, Panait Istrati a pătruns în orizontul din adînc, dacă se poate spune aşa, al fiinţei umane, confruntată cu ea însăşi, în căutarea eului său sacru, cu ceea ce s-ar putea numi divinitatea din om.

Dar fiinţa umană se mişcă, există şi se defineşte, îşi poartă destinul sau se confruntă cu destinul şi sub alte orizonturi. Dacă mizeria de la vedere nu-şi are rădăcini înlăuntrul omului înseamnă că ea îşi are originea în afara lui. Omul se află concomitent înscris într-un raport cu lumea cosmică şi într-unul cu lumea socială. Esenţa fiinţei umane – starea de libertate şi de inocenţă – este supusă agresiunii angrenajului social. Cu această credinţă militează Panait Istrati în mişcarea sindicală, în mişcarea de stînga, denunţă crimele împotriva minerilor de la Lupeni etc. Respingînd sistemul capitalist, el crede, într-o primă etapă, cu naivitate în „patria socialismului", a libertăţii absolute, a omului!... Este, de aceea, fericit că a fost invitat să participe, la Moscova, la cea de-a X-a aniversare a Revoluţiei din Octombrie. „Întoarce (acum pentru prima dată) spatele Occidentului (cum apare consemnat în ziarul francez „Feuille d'avis") care, printr-o avalanşă de minciuni ar fi determinat îndoieli „faţă de cele ce s-au petrecut în Uniunea Sovietică!" (cum credea în acel an, 1927, şi scriitorul român).

Dar, după o perioadă de euforie, întreţinută cu atenţie specială de oficialităţile sovietelor, va începe, „prin cunoaştere directă", prăbuşirea. Şi, în locul proiectatei *En suivant l'Etoile rouge*, la 15 octombrie 1929 avea să apară la Editions Rieder din Paris *Confession pour vaincus*, primul volum, cel realizat de scriitorul român, din trilogia *Vers l'autre flamme*. Vor urma imediat, tot sub numele lui Panait Istrati, volumul II, *Soviets 1929*, de Victor Serge şi volumul III, *La Russie nue*, de Boris Suvarin.

Am fi tentaţi să considerăm acest volum ieşit de sub pana lui Panait Istrati foarte diferit de celelalte două, tot literatură, *literatură-document*, ilustrînd cea de-a doua ipostază a omului, de căutare şi de iniţiere în adevărul fiinţei umane. În literatura de ficţiune, persoane din lumea realului au devenit personaje pe măsură ce creatorul le-a dezmărginit, temporal şi spaţial, iar existenţa cotidiană exterioară a lăsat loc unei existenţe lăuntrice sub semnul misterului, într-o lume autonomă, guvernată de legi estetice.

În *Confession pour vaincus*, timpul istoric îşi impune asupra fiinţei umane caracterul dictatorial, comprimînd în dimensiuni, tăiate arbitrar, un timp utopic. Ieşirea din timp, în *Codin*, de exemplu, sau în *Chira Chiralina*, sau în *Neranţula*, înseamnă intrarea în lumea poetico-mitică a fiinţei omului liber. În *Confession pour vaincus*, tirania *timpului istoric* marchează un proces de dezumanizare a omului ca individualitate şi colectivitate deopotrivă. Oricum am considera însă această carte, ea rămîne expresia unui drum de iniţiere în căutarea altui adevăr sau, poate mai exact, a altei dimensiuni a adevărului fiinţei umane: adevărul omului ca fiinţă prinsă într-un angrenaj social, dar nu un angrenaj social oarecare, ci unul care, teoretic, în iluziile iniţiale ale scriitorului, ar fi urmat să redea integritatea fiinţei umane – sistemul comunist. E cartea unei drame sfîşietoare, a unei prăbuşiri interioare („...Pentru mine problema sovietică este o dramă intimă") tot mai adînci pe măsură ce „drumul

cunoaşterii" se îndepărtează tot mai mult de punctul de plecare. La începutul drumului – entuziasm fără margini; la sfîrşitul lui – prăbuşirea. Începutul prăbuşirii – dezvoltarea conştiinţei existenţei unui strat de suprafaţă – *decorul* mistificator; adevărul se află numai dincolo de acest strat. Dincolo de stratul de violenţă, mizerie, în *Chira Chiralina*, scriitorul a avut revelaţia fiinţei umane libere, pure, generoase. Dincolo de stratul de decor, el va avea revelaţia marii minciuni a unui regim dominat de doctrinarii cu „idei de hîrtie": „La fausseté de l'homme au puvoir qui triche avec la vérité, est tout aussi évidente à Erevan que dans les autres parties de l'Union et dans l'Internationale. Cet homme-là pue le mensonge, l'hypocrisie, le faux enthousiasme et les avantages qu'il en tire" (idem, 1929: 184). Şi va înţelege că este obligaţia sa morală să o denunţe.

Peste cîţiva ani, într-o scrisoare expediată la 13 septembrie 1933, avea să încerce din nou, după o primă tentativă în mai 1929, urmată de altele, a-l face pe Romain Rolland să se deschidă în faţa adevărului: „Certes, vous avez le droit de vous tromper. Moi-même je me suis trompé, mais quand? À l'epoque où l'on fêtait le X[e] anniversaire de la Révolution d'Octobre, à l'époque où Trotsky pouvait encore parler en public. Et combien de temps suis-je resté dans le brouillard? Une anée. Puis, j'ai dénoncé le crime" (*Cahiers...*, 1987: 358).

Hotărîrea de a trece de acest nou tip de strat de suprafaţă („Assez de discours, de parade et de politique venimeuse. Nous n'en pouvons plus", (Istrati, 1929: 163) duce la despărţirea de Nikos Kazantzakis, cu care îşi începuse partea neoficială a călătoriei prin „ţara proletariatului". „Du reste, je me suis séparé de mon collaborateur – îi scria Panait Istrati, de la Moscova, la 6 noiembrie 1928, suedezului Ernst Bendz, unul din marii prieteni ai scriitorului. Lui roule vers la Siberié, se contentant de voir *en étendue*. Moi, j'étudie *en profondeur*. C'est bien différent" (idem, 1988: 176). În acelaşi sens şi aproape aceeaşi termeni îi va scrie, la 6 februarie 1929, şi prietenului olandez A. M. de Jong: „Du reste, je me suis séparé de Kazantzakis. Il continue le voyage, indifférent à la gravité des questions" (*ibidem*: 37).

Treptele pătrunderii spre adevărul de dincolo de decor, obiectivate în *Confession pour vaincus*, corespund treptelor prăbuşirii interioare a scriitorului, aşa cum este aceasta reflectată şi în corespondenţa sa: două oglinzi diferite ale unei drame trăite, se pare, cel mai acut în Europa vremii de scriitorul român.

Suflet deschis, cu o credinţă fără margini într-o lume despre care nu ştia decît ceea ce spuneau frazele în momentul în care îşi începea drumul cunoaşterii, P. Istrati este hotărît să devină apărătorul cauzei Rusiei sovietice. Păcălit pentru început de decorul festivităţilor aniversare, el pleacă în Grecia împreună cu Nikos Kazantzakis, „pour crier notre enthousiasme de ce que nos avons vu dans l'U.R.S.S." (idem, 1929: 120): ţine conferinţe în săli arhipline, scrie în ziare de mare tiraj articole precum *Teoriile sociale* (*Între Apusul care moare şi Răsăritul care se naşte*). Cu aceeaşi stare de spirit, în chiar ziua expulzării celor doi prieteni din Grecia, ca „agenţi ai Rusiei", 20 februarie 1928, Panait Istrati

trimite o scrisoare bunului său prieten A. M. de Jong, scriitor, traducătorul său din Olanda, prin care îi cerea să militeze pentru apărarea Rusiei comuniste: „Car tu dois savoir, Adrien, que la *Rusie communiste à l'œuvre* c'est une chose et les malandrins européens une autre" (6, p. 30).

După un an, printr-o scrisoare din 6 februarie, îi va cere aceluiaşi să oprească, dacă nu e prea tîrziu, tipărirea articolelor pe care i le trimisese spre publicare: „Mon cher Adrien. Reçu ta réponse tardive. Je me désintéresse complètement de la parution des articles dans «Nieuw Rott.(erdamer Courent)», ou ailleurs. Même, si possible, arrêter toute publication. J'ai besoin d'attendre encore et bien méditer avant de publier quoi que soit sur la Russie, car les problèmes qui se posent à mon esprit sont bien complexes et bougent sans cesse" (idem, 1988: 37). Aceeaşi rugăminte e adresată, la 6 noiembrie 1929, criticului suedez Ernst Bendz: „Je connais autrement les choses qu'il y a six mois. Et j'ai besoin de beaucoup réflechir avant d'écrire quoi que ce soit" (*ibidem*: 176).

Aşadar, cum rezultă din corespondenţă, în primavara anului 1928 îşi făcuse deja loc în fiinţa lui Panait Istrati dorinţa de a trece dincolo de decor. De fapt, viermele îndoielii începuse să-l roadă mai devreme, la o lună de la întoarcerea din Grecia şi reluarea, în mod neoficial, de această dată, a drumului cunoaşterii, cunoaşterea cea autentică de-acum înainte, reflectată într-un mod mai complex şi mai dramatic în oglinda narativă a cărţii. După manifestări timide la Odessa, în Ucraina, la Moscova (cazul Victor Serge), îndoielile se accentuează la Murmansk: „Vers le mi-juillet, je commence à avoir des doutes sérieux sur la moralité du regime révolutionnaire, mais ce ne sont que des doutes" (idem, 1929: 151).

Apoi, trecînd mult dincolo de situaţii de corupţie, arbitrar şi minciună, prăbuşirea credinţei se precipită; pe pămîntul R.S.S.A.M., „le papillon roumain posé sur l'élephant soviétique", cu oameni muncitori şi puri, „des cœurs d'or", numai buni pentru a deveni nişte *învinşi*, indoielile încep să devină convingeri: adevărul regimului îşi arată esenţa sa antiumană; originea răului stă în *doctrină* şi în incapacitatea jertfirii acesteia, pentru a se putea apăra esenţa fiinţei umane: „Quel sacrifice faudra-t-il donc faire pour en finir avec le malheur? Dans la légende il a suffi d'une âme humaine. Et l'architecte, maître Manole, n'a pas hésité à murer sa propre épouse, pour que son œuvre triomphât. Que devrons-ils murer, les architectes communistes, pour voir triompher la leur? N'ont-ils pas, eux aussi, une épouse qui s'appelle Doctrine et qui est infiniment plus coupable que l'innocente femme de maître Manole? N'est-ce pas à elle que l'œuvre socialiste doit tous ses malheurs?" (*ibidem*: 160). În Transcaucazia, prăbuşire definitivă: „Pour moi, maintenant, c'est la dégringolade de la foi. La Transcaucazie, empire de l'arbitraire, donne la main au Caucase, pays de la débauche communiste, et tous deux complètent la règle générale de l'U.R.S.S.

Aucune trace d'une volonté qui s'exerce d'en bas. Oppression d'en haut" (*ibidem*: 190).

La capătul drumului, după dărîmarea totală a decorului, după ieşirea din jocul de-a v-aţi-ascunselea, după căderea sau smulgerea tuturor măştilor, rămîne înspăimîntător adevărul ultim: „la vérité... dans toute son horreur" (*ibidem*: 129-130), „une dégradation morale, unique au monde, de vastes couches populaires" (*ibidem*: 130), determinată de un regim care, strivind în mod programat esenţa adevărată a fiinţei umane: „Il a fallu q'une doctrine d'État, stérile de sentiments, vienne refroidir les cœurs, abrutir les raisons, exaspérer les egoïsmes, pour qu'on voie se produire ces irruptions symptomatiques des haines collectives, qui vont, entre frères miséreux, jusqu'à la délation en masse et jusqu'au crime" (*ibidem*: 129), provoacă „dans les tréfonds boueux de l'âme humaine des tels remous qu'ils font remonter à la surface tout ce que nos instincts contiennent de plus hideux" (*ibidem*: 130), ceea ce reprezintă, în esenţă, „un crime de lèse-humanité" (*ibidem*: 216).

Încheierea drumului cunoaşterii, în spaţiul şi timpul profanate de putere, pe pămîntul în care „le droit de penser et de bouger n'est plus qu'un souvenir" (*ibidem*: 213), fixează în oglinda narativă a volumului *Confession pour vaincus* adevărul descoperit al *incompatibilităţii absolute dintre fiinţa umană* şi *realitatea doctrinei comuniste în acţiune*. Dar eşecul unui drum nu înseamnă şi eşecul credinţei în adevărul fiinţei umane, înscrisă într-un singur angrenaj social. Trebuie căutat alt drum: „N'est combattant, à mes yeux, que celui que subordonne ses intérêts individuels aux intérêts de l'humanité meilleure qui doit venir. Je crois en cette humanité! Elle existe aujourd'hui comme le soleil existe pendant la nuit [...]. Allons vers l'autre flamme" (*ibidem*: 283-284).

Cealaltă oglindă însoţeşte şi prelungeşte, printr-un proces de refracţie, tensiunea din oglinda reflectantă a cărţii povestitoare. În această oglindă, lupta se duce concomitent: 1) între *conştiinţa prăbuşirii*: „Écoute Nikos, c'est la Russie qui m'a tué..." (idem, 1988: 140) şi *refuzul prăbuşirii*: „Fac, domnule, acest legămînt: dacă mă vindec, voi veni la Paris şi ne vom uni cu toţii sub flamura unei credinţe care răstoarnă munţii şi vom merge ca şi Iisus, pentru a propovădui credinţa noastră războinică pe toate drumurile. Am convingerea nestrămutată că vom fi îndată nemăsurat de mulţi. Vom alunga fariseii din Biserica creştină şi nebunii din casa comunistă. Vom accepta o existenţă aspră şi martiriul" (*Scrisoare deschisă lui Fr. Mauriac*, Bucureşti, 1933, 1, p. 204) şi 2) între *nevoia de prietenie* şi *nevoia de adevăr*.

În drumul său dincolo de decorul „Rusiei comuniste în acţiune", Panait Istrati trimite, din Abhazia mai întîi, apoi de la Moscova, două scrisori lui Gherson, secretar G.P.U., cu credinţa, naivă, în *inocenţa puterii*, exprimîndu-şi cu francheţe punctul de vedere pentru ieşirea din ceea ce considera el atunci *eroare*, „impasse critique: a) de cesser de combattre l'Opposition par de moyens de terreur; b) de proclamer le droit de critique dans le parti pour tous les

membres, même pour les exclus pour faute d'oppositionisme, etc.; c) de créer le vote secret, *dans le parti* et dans les syndicats". „Je crois profondément dans les forces vives qui se taisent aujourd'hui au sein de la classe ouvrière, *laquelle doit vraiment dicter, ce qui n'est pas le cas en ce moment*" (*Cahiers...*, 1987: 317).

Trimite cópii ale scrisorilor şi lui R. Rolland, care-i va răspunde miercuri, 29 mai 1929, „urgent et essentiel": „Vous lettres au Guépéou sont parfaites (*s.a.*, R.R.) [...]. Je viens de lire à Madeleine les deux letters au Guépéou. Elle en est profondément émue, et les trouve, comme moi, *magnifiques* [...]. Ces pages sont sacrées. Elles doivent être conservées dans les archives de la *Révolution éternelle*. Dans son livre d'or. Nous vous aimons encore plus et nous vous vénérons de les avoir écrites. *Mais ne les publiez pas!*" (*s.a.*, R.R.) (*ibidem*: 32).

Atitudinea de denunţare a „adevărului marşului triumfal al socialismului" va determina ruptura cu R. Rolland; Panait Istrati va întoarce pentru a doua oară spatele Apusului: „*Toate* sentimentele pe care le plasasem acolo au căzut sfărîmate. Nimic nu mă mai leagă de Occident", „trebuie să aflaţi că am rupt aproape toate legăturile mele sufleteşti cu Apusul, chiar şi cu R.R., de care m-am despărţit pe vecie... Iată rezultatul unei vieţi întregi de speranţe în „civilizaţia" occidentală. Pustiu." (din scrisorile către R. Cioflec, 7, p. 70-71).

Şi totuşi, în 1933, după trei ani de tăcere, va relua corespondenţa cu scriitorul francez. Poziţiile vor rămîne, însă, neschimbate; acolo unde R. Rolland voia să vadă greşeli inerente, scriitorul român denunţa crima: „Rien ne m'afflige plus que vous voir [...] abdiquer devant le crime (pas «l'erreur») et vous encadrer entre des Barbusse, des Gorki, des Gide, des hommes intéressés"; răului pe care l-ar fi adus U.R.S.S.-ului („Quel que soit l'agresseur, si l'U.R.S.S. est attaquée, je le défendrai, de toutes mes forces – îi scria R. Rolland la 8 septembrie 1933. Car elle représente, avec toutes ses erreurs (qui sont humaines, qui étaient fatales), le seul bastion qui défend le monde contre plusieurs siècles de la plus abjecte, de la plus écrasante Réaction", Istrati, 1988: 7), prin cartea sa, Panait Istrati îi opunea răul real, adus fiinţei umane de comunismul în acţiune: „Quel que soit *l'agresseur*"?! Non, vous plaisantez. Vous savez bien que jamais l'histoire n'a connu *un agresseur* contre la vie humaine, ayant un bras plus long et un cœur plus dur que le soi-disant communiste de notre temps" (*Cahiers...*, 1987: 358).

Cu această atitudine, era firesc ca Rolland să tacă şi în faţa acuzaţiilor de trădare din „L'Humanité" şi în faţa campaniei de calomniere declanşată de Barbusse. Dar scriitorul român, încrezător încă în oameni şi în prietenie, cu ruşinea omului cinstit în suflet, ar dori ca R. Rolland să intuiască, dacă nu chiar să ştie precis că adevărul e opus imaginii puse în circulaţie de calomniatori şi îi scrie în acest sens la 21 martie 1935: „Je n'ose plus vous écrire, après la campagne que «Monde» mène contre moi. Toutefois, connaisant votre esprit, j'espère que vous ne croyez rien de tout ce que le plus menteur des hommes débite sur mon compte, car rien, rien n'est vrai, au contraire, en ce qui

concerne l'affaire de Lupeni, la vérité est exactement à l'antipode de ce que Barbusse affirme. C'est pourquoi je l'appellerai devant la justice française, pour qu'il me rende compte de ces calomnies [...]. Et si mon anticommunisme, qui n'est ni fasciste, ni antisémite, ni Garde de fer, vous suffit pour vous séparer à jamais de moi, que votre volonté soit faite, mais alors vous serez injuste car on a le droit de ne pas être communiste, de le haïr et de le chasser de chez soi, sans être un vendu, ni «haïdouk de la Sigouranza», ni tout le reste".

Răspunsul din 28 martie 1935 la acest strigăt de ajutor, de mare demnitate, al unei conştiinţe adînc rănite avea să semene cu un sfat dat cu mulţi ani în urmă: „Une fois pour toutes, retirez-vous de l'action! Vous n'y faites que du mal, aux autres at à vous. Écrivez vos récits! S'il est un salut pour vous, il ne peut être que dans l'art" (*ibidem*: 372).

La 16 aprilie 1935, însă, scriitorul român ajungea la capătul pribegirii sale prin această lume, pe care a iubit-o atît de mult.

În 1930, rănit în adîncul fiinţei sale („Evenimentele m-au împins: deziluzia ideologică a faptelor clasei mele şi ruptura sufletească cu Apusul zis generos, dar în realitate egoist pînă la ipocrizie. Aici intră şi R.R., împreună cu toţi R.R.-iştii farsori ai ideilor generoase pentru care n-ar risca un fir de păr. Le-am spus-o verde, în mod public şi în intimitate şi am rupt cu ei", *Manuscriptum*, 1970: 73), se retrăgea la Brăila să-şi găsească *eul sfîşiat între Estul şi Vestul deceniului trei*, în diferite moduri, dar deopotrivă neînstare să înţeleagă şi să apere esenţa fiinţei umane pe care scriitorul român şi-a apărat-o cu o tenacitate supraomenească.

Ajungînd la conştiinţia tragică a condiţiei umane – a fi om înseamnă a face parte dintr-o colectivitate care prin chiar acest fapt subminează însăşi esenţa sa cea mai adîncă – scriitorul român, după ce-şi afirmase, la capătul experienţei sovietice, încrederea într-o singură revoluţie, una „făcută sub semnul copilăriei", retras la Brăila, va gîndi curgerea mai departe a poveştii lui Adrian Zografi sub semnul strigătului „de pe patul meu de suferinţă: *Trăiască omul care nu aderă la nimic!*" provocat de convingerea că „Toţi cei care vor să facă din om vita unei turme sînt asasinii lui" (*Omul care nu aderă la nimic* – Istrati, 1991: 144).

Strigătul de conştiinţă al lui Panait Istrati nu s-a auzit destul de tare în Est sau nu s-a auzit destul, iar în Vest cei cinstiţi l-au repetat pentru puţină vreme, fiind însă dominaţi de cei mari, care sau au tăcut, în mod vinovat sau numai din laşitate – ceea ce tot vină este –, sau au strigat cu violenţă: *Trădare!* „Robii pămîntului" nu se săturaseră încă, nici în Vest, nici în Est, „să mai fie mînaţi din spate, ca nişte oi" (*ibidem*: 145).

Analele Brăilei (serie nouă), nr. 2, 1996, p. 353-363.

LITERATURA LUI PANAIT ISTRATI ÎNTRE NAŢIONAL ŞI UNIVERSAL

Ne-am oprit la Panait Istrati, înainte de toate pentru că destinul său uman şi destinul său de scriitor au fost marcate de întrebări cu o încărcătură specială, atît în planul realităţilor istorice, cît şi în planului realului semantic-ficţional, planuri între care, de altfel, există un raport semnificativ în opera scriitorului.

1) De ce parte a stat omul Istrati, implicat în diferite moduri într-o lume istorică în care fiinţa umană a avut a se confrunta cu ideologii străine, contrarii, incompatibile, de fapt, cu esenţa sa profundă?

2) În ce literatură îşi are locul scriitorul Istrati şi lumea semantică întemeiată de el, cu întrebări grave ale fiinţei umane?

Asupra modului de a înţelege şi trăi provocările timpului său – comunismul mai ales, dar şi legionarismul, fascismul, ipostaze ale crizei umanităţii în secolul XX – ne vom opri mai puţin. Vrem să subliniem, însă, încă de la început, că între propria condiţie tragică, manifestată în răspunsul său la aceste provocări, şi tragismul unor personaje emblematice din povestirile sale există o corespondenţă semnificativă, cu originea în modul în care sînt gîndite şi trăite valori fundamentale pentru fiinţa umană: *libertatea, adevărul, spiritul de dreptate*, pe de o parte, *iubirea, prietenia*, pe de alta. Îl invocăm aici pe scriitorul grec Nikos Katzantzakis, cu care Panait Istrati s-a întîlnit în contextul asupra căruia ne vom opri mai întîi, context care a declanşat cea mai acută criză în fiinţa interioară a scriitorului român şi cele mai nedrepte consecinţe în raportul său cu lumea umană exterioară.

„Rareori un om a putut povesti cu atîta graţie şi forţă. Ascultîndu-l, ai impresia că pămîntul îşi îndepărtează zările; [...] cînd îl ascultam – mărturiseşte Nikos Katzantzakis – simţeam cum creşte regatul nostru, sufletul. [...] Toate ideile abstracte i-au hrănit marele suflet de naiv. Nu a fost nici comunist, nici burghez, nici muncitor, nici intelectual. [...] El este pur şi simplu sufletul care se zbate în corpul omenesc pentru libertate" (Istrati, 1981: 416).

Acest suflet însetat de libertate este temeiul comun al avatarurilor fiinţei lui Panait Istrati în raport cu crizele societăţii în timp istoric şi al avatarurilor fiinţei personajelor din opera sa în raport cu fiinţa lumii.

Şi într-un plan, şi în celălalt, chiar dacă în moduri diferite, în cazul personalităţii lui Panait Istrati întrebările (fiinţei) sînt deopotrivă întrebări ale omului unei spaţio-temporalităţi determinate istoric şi cultural şi ale omului, ca umanitate, şi a valorilor spirituale, ca universalitate cu mărci de identitate românească.

În anul 1927, Panait Istrati este invitat la Moscova la festivităţile consacrate aniversării a 10 ani de la revoluţia din octombrie 1917. A plecat cu fiinţa

încărcată de entuziasm; urma să cunoască în mod direct „patria proletariatului”!... Într-o primă etapă ajunsese chiar să creadă în Utopia atent apărată în falsitatea ei de organizatori şi, prins în capcana minciunii, va pleca la un moment dat în Grecia, împreună cu Nikos Katzantzakis, să-şi exprime în conferinţe publice entuziasmul pentru cele văzute în Rusia proletariatului. Expulzaţi din Grecia pentru propagandă comunistă, cei doi scriitori se reîntorc în lumea pentru apărarea căreia se considerau îndreptăţiţi.

În acest sens, Panait Istrati trimite articole prietenului A. M. Jong, scriitor, traducătorul său din Olanda, şi lui Ernst Bendz, critic literar suedez, cărora le va cere, însă, nu peste multă vreme, să nu publice niciunul din articolele entuziaste, deja trimise: „Même si possible, arrêter toute publication. J'ai besoin d'attendre encore et bien méditer avant de publier quoi que ce soit sur la Russie, car les problèmes qui se posent à mon esprit sont bien complexes et bougent sans cesse” (idem, 1988: 37), „Je connais autrement les choses qu'il y a six moins. Et j'ai besoin de beaucoup réfléchir avant d'écrire quoi que je soit” (*ibidem*: 176).

Din aceleaşi scrisori aflăm şi de despărţirea de Katzantzakis: „Du reste, je me suis séparé de Katzantzakis. Il continue le voyage, indifférent à la gravité des questions” (*ibidem*: 37), „Je me suis séparé de mon collaborateur. Lui, roule vers la Sibérie, se contentant de voir en étendue. Moi, j'étuie en profondeur. C'est bien différent” (*ibidem*: 176).

Percepînd minciuna dincolo de decorul întîlnirilor dinainte pregătite, clătinîndu-se în convingerile cu care venise, Panait Istrati pornea într-o călătorie care trebuia şi avea să-l ducă spre cunoaşterea *adevărului*, întrerupînd, astfel, o prietenie care se va reface mult prea tîrziu. Călătoria, continuată pe cont propriu, ca fiinţă liberă, va duce la prăbuşirea totală a imaginii falsificate şi va impune revelarea publică a adevărului. Aşa va apărea, în 1929, la 15 octombrie, *Spovedanie pentru învinşi*, prima parte din cartea *Vers l'autre flamme* (II, *Soviets*, de V. Serge şi I. B. Suvarin, *La Russie nue*), cu asumarea tuturor consecinţelor, care nici nu vor întîrzia: acuzaţie de trădare, campanie de calomnii, declanşată în presa franceză de ziarul *L'Humanité* şi de Henri Barbusse şi, mai grav, pierderea prieteniei lui Romain Rolland care, după apariţia cărţii, a încetat să-i mai scrie: „Trebuie să aflaţi – îi scria lui Remus Cioflec – că am rupt toate legăturile mele sufleteşti cu Apusul, chiar şi cu Romain Rolland, de care m-am despărţit pe vecie” (*Manuscriptum*, 1970: 71).

Romain Rolland considera „erori” ale începutului ceea ce Panait Istrati descoperise, după smulgerea măştilor, ca adevăr în toată oroarea sa: „delaţiune în masă pînă la crimă”, degradare morală „unică în lume”, în esenţă „crimă de lez-umanitate”. Dar cartea trezise, imediat, şi altfel de ecouri, unele extrem de importante, chiar dacă vor fi cunoscute mult mai tîrziu. Un astfel de ecou îl aflăm într-o carte de memorii scrisă de Marie José, ultima regină a Italiei, *Albert et Elisabeth de Belgique, mes parents*, Paris, Pion, 1971. Într-o scrisoare

din 22 februarie 1930 către fiica sa, căsătorită de un an în Italia, regele Albert al Belgiei, care citise cartea lui Panait Istrati imediat după apariţie, îi scria: „Vu hier, au palais des Beaux-Arts, la pièce *Henri IV* de Pirandello, bien intéresant. J'ai lu les trois livres *Vers l'autre flamme. Soviets*, 1929, par le communiste roumain Panait Istrati, qui a été deux ans au sein du parti. Livre touffu mais saisissant, ça est ce que l'on écrit plus complet, somme toute une redoutable critique" (Marie José, *Albert et Elisabeth de Belgique, mes parents*, Paris, Pion, 1971: 388).

Încercarea de a relua corespondenţa cu Romain Rolland, în contextul ultimei campanii declanşate de H. Barbusse – prin răsturnarea totală a adevărului despre poziţia lui Panait Istrati în cazul masacrului de la Lupeni, adevăr demonstrat de articolele publicate în „Lupta" lui N. D. Cocea, pentru a-l putea considera „agent al Siguranţei" – Panait Istrati lăsa să se vadă întreg tragismul fiinţei sale: „Et si mon anticommunisme, qui n'est ni fasciste, ni antisémite, ni Garde de fer, vous suffit pour vous séparer à jamais de moi, que votre volonté soit faite, mais alors vous serez injuste car on a le droit de ne pas être communiste, de le haïr et de le chasser de chez soi, sans être un vendu, ni «haïdouk de la Sigurantza», ni tout le reste" (*Cahiers*..., 1987: 371).

În 1925 Henri Barbusse descoperea în Panait Istrati un scriitor de valoare universală pentru adevărul din stratul profund al fiinţei umane revelat prin lumea povestirilor sale: „La apariţia *Chirei* am spus: «Iată un universal» [...]. Cînd a apărut *Moş Anghel*, impresia a fost încă şi mai puternică, mai clară [...]. O lumină puternică, orbitoare pătrundea în Casa literelor franceze [...], făcîndu-te să simţi suflul adevărat al eternelor năzuinţe omeneşti [...]. Talentul puternic şi impresionant al lui Istrati este revoluţionar [...], semnifică echilibru şi umanitate. A fi revoluţionar înseamnă să fii profund uman..." (Istrati, 1981: 385).

După denunţarea minciunii şi revelarea adevărului despre o lume în care opresiunea vine de sus, sprijinindu-se pe o doctrină de stat prin care este adus la suprafaţă, într-un proces de unică degradare morală, cu dezvoltarea unor instincte reprezentînd „tot ce poate fi mai hîdos" în om, acelaşi scriitor va pune în circulaţie imaginea unui Panait Istrati trădător, agent al Siguranţei române. Schimbări în acelaşi sens se vor produce şi în prezentarea scriitorului în spaţiul sovietic, între ediţia din 1929 a *Micii Enciclopedii Sovietice*, de exemplu: „Operele mai importante ale lui Istrati sînt povestirile despre naturi puternice, romantice care se opun opresiunii (*Chira Chiralina, Moş Anghel, Haiducii* şi altele [...]. Istrati a venit în U.R.S.S. la cea de-a zecea aniversare a Revoluţiei din Octombrie şi a rămas aici mai mult de un an" (idem, 1966 II: 117) şi ediţia din 1936: „Operele lui Istrati au un colorit de un romantism ieftin, generat de un spirit de revoltă mic burghez [...]. La cea de-a zecea aniversare a Revoluţiei Socialiste din Octombrie a venit în U.R.S.S., unde a stat aproape doi ani, prefăcîndu-se a fi prieten al Uniunii Sovietice. Întors în Apus, el a lansat

calomnii pline de răutate la adresa Ţării Sovietelor şi, ulterior, a dus o propagandă antisovietică, convenabilă contrarevoluţiei internaţionale" (*ibidem*: 122-123) sau în *Enciclopedia literară* din 1940, în care se atinge nivelul cel mai de jos al interpretării în negativ a personalităţii lui Panait Istrati, „scriitor francez", „de naţionalitate română" şi a operei lui, în pofida perceperii forţei personajelor în luptă cu destinul – „eroi din trecut, caractere de fier, de neclintit, caractere de bronz" (*ibidem*: 120) şi a adîncimii trăirilor tragice ale fiinţei umane în povestirile lui: „În crizele isterice ale lui Panait Istrati, în căile fariseice ale «căutării adevărului» [...] se regăseşte şi ceea ce putem numi doar un „episod revoluţionar" din viaţa autorului. Istrati se apropie de partidul comunist francez [...], vine în Uniunea Sovietică cu lacrimi în ochi, petrece aici cîteva luni în stare de simpatie şi entuziasm [...]. Foarte curînd se dovedeşte că Istrati a fost unul din cei mai ticăloşi renegaţi [...]. El s-a demascat definitiv [...]. Calea calomniatorului de profesie şi a condeierului aservit este singura care i-a mai rămas, şi el a păşit pe această cale sigur de sine, adică «s-a găsit pe sine»" (*ibidem*: 121).

Această radicală schimbare de atitudine faţă de scriitorul Panait Istrati, datorată modului în care s-a manifestat, în raport cu ideologiile care au bîntuit secolul XX, poate fi comentată în sensul în care o face Mircea Eliade la moartea sa: „Panait Istrati a murit aproape, aproape singur. Acest om şi acest mare scriitor a avut desigur un destin al său, care l-a împiedicat să adere oricum şi sub orice condiţii [...]. Se uita marea iubire de oameni din opera lui Istrati [...], după cum se uita faima pe care România o cîştigase peste hotare prin munca şi talentul acestui om. Ceea ce n-au izbutit să facă milioanele de lei cheltuite cu propaganda şi cu articolele plătite din presa străină – a făcut *Chira Chiralina*. Ceea ce nu izbutiseră să facă toate comitetele antifasciste din România izbutiseră să facă zece cuvinte răspicate ale acestui hamal celebru. Dar toate acestea s-au uitat de mult. Istrati îmbrăţişase prea mulţi oameni; trădase, deci, prea mulţi şefi, prea multe doctrine, prea multe prostii [...]. Istrati nu a uitat că cel mai mare bine pe care îl poţi face oamenilor nu-l poţi pregăti decît singur şi în libertate. Destinul s-a răzbunat; destinul care nu îngăduie ca inteligenţa, geniul şi forţa creatoare a unui scriitor să se risipească în alte munci decît cele ale spiritului" („Vremea", 25 august 1935).

La înţelepciunea invocată Panait Istrati a ajuns, chiar dacă nu în tot înţelesul dat de Mircea Eliade; o probează textul *Omul care nu aderă la nimic*, dar trebuie subliniat că scriitorul se ducea la întîlnirea cu utopia comunistă ca fiinţă liberă, în căutarea adevărului, după ce întrupase aceeaşi aspiraţie, dintr-o altă perspectivă, prin personaje puternice, precum Moş Anghel, sau care să ducă bătălia pînă la capăt, precum Stavru sau Dragomir, sau prin personaje complexe în diferite chipuri, precum Chira Chiralina sau Neranţula.

Eşecul utopiei întemeiate pe ură şi minciună îşi are originea în incompatibilitatea dintre esenţa fiinţei umane şi sistemul social-politic conceput de

ideologia comunistă. O spune fără echivoc Panait Istrati, prin sintagma „crimă de lez-umanitate" şi prin invocarea, în *Spovedanie pentru învinşi*, a mitului românesc al sacrificiului pentru înălţarea unei mînăstiri. Ajuns la întîlnirea cu românii din R.S.S.A.M. („Republica Socialistă Sovietică Autonomă Moldova, titulatură puţin lungă, ca tot ce este sovietic"), „inimi de aur", „oameni simpli, dezinteresaţi", „dăruiţi cu mult elan operei de redresare oficială", unde nu putea să nu ajungă: „Cînd eşti de mamă şi limbă român, cum sînt eu, merită să faci călătoria" (Istrati, 1991: 81), unde lucrurile „se întîmplă exact ca în frumoasa legendă a mînăstirii Argeşului, ale cărui ziduri se prăbuşeau noaptea, pe măsură ce le ridicau ziua. Ce sacrificiu va trebui, deci, făcut, pentru a pune capăt nenorocirii? În legendă a fost suficient un suflet de femeie. Şi arhitectul, meşterul Manole, nu a şovăit să-şi zidească propria-i nevastă, pentru ca opera să învingă. Ce vor trebui să sacrifice arhitecţii comunişti pentru a vedea triumful operei lor? N-au ei oare o nevastă care se numeşte Doctrina şi care este mai vinovată decît inocenta femeie a meşterului Manole? Nu din cauza Doctrinei se datoresc toate nenorocirile operei socialiste? Vai! În zilele noastre, oamenii îşi iubesc mai puţin opera decît nevestele. Nu mai este nici un meşter Manole" (*ibidem*: 82).

În planul realităţii (sociale), în lupta cu Doctrine ideologice, omul închegat în timp istoric este ameninţat, sau chiar supus înfrîngerii, umanitatea lui profundă este strivită de impunerea condiţiei de turmă – fără trăsătura sacră din Biblie: „Toţi cei care vor să facă din om vita unei turme sînt asasinii lui" (*Casa Thüringer, Spovedanie*). De aici strigătul lui Panait Istrati, ajuns aproape de momentul/pragul revelării tragismului destinului său uman: „Trăiască omul care nu aderă la nimic!".

În planul realului semantic-ficţional întemeiat prin limbaj artistic, omul se descoperă prins şi se defineşte în operele marilor scriitori, în lupta cu destinul.

În povestirile lui Panait Istrati – în lupta cu destinul, în raport cu sine şi cu fiinţa lumii, în care se află integrat în diferite moduri şi raportul cu Dumnezeu – fiinţa umană, chiar înfrîntă, iese învingătoare, îşi salvează adică umanitatea, esenţa profundă, chiar cînd această salvare revelă dimensiunea tragică a existenţei.

Acesta este miezul tuturor povestirilor sale, revelat încă de la început, printr-un element paratextual – în termenii poeticii moderne – în *Cuvîntul adresat cititorului* cu care îşi precede Panait Istrati primul volum, *Chira Chiralina*, din *Povestirile lui Adrian Zografi*: „Adrian Zografi nu e deocamdată decît un tînăr căruia îi place Orientul. Trăieşte, visează, doreşte multe lucruri. Mai tîrziu el va cuteza să spună că multe lucruri sînt rău făcute de oameni şi de Dumnezeu. Ştiu că e foarte periculos să contrazici pe Dumnezeu şi pe oamenii care nu se ocupă cu vopsitul caselor sau cu afacerea de fotografii ieftine pe «Promenades des Anglais» [...]. Nădăjduiesc totuşi că-i va fi iertată îndrăzneala aceasta lui Adrian. Căci păstrîndu-şi întreaga libertate, el îşi va îngădui o altă

îndrăzneală: aceea de a iubi şi de a fi mereu în toate ţările prietenul tuturor oamenilor de inimă" (idem, 1994: XV).

În acest sens, precizăm acum cel de-al doilea motiv pentru care ne-am oprit asupra lui Panait Istrati: întrucît răspunsul la cea de-a doua din întrebările invocate la început atrage în discuţie elemente esenţiale ale procesului de creaţie, în care creativitatea scriitorului se confruntă nu numai cu întrebările fiinţei umane, ci şi cu specificul limbii istorice în care s-a construit fiinţa lui culturală, şi cu specificul limbii convertită în limbaj cu funcţie ontologică. Pe de altă parte, aceste întrebări relevă, explicit, prin poziţii exprimate de Panait Istrati, implicit, prin avatarurile creaţiei sale, aspecte care ţin de teoria şi practica traducerii, unele de poetică, altele în perspectiva celor mai moderne interpretări sau direcţii de interpretare de poetică modernă.

Personajele care întrupează confruntarea cu destinul – Moş Anghel, Stavru, Chira Chiralina, Cozma, Nerantula, Adrian însuşi – „au venit pe lume" mai întîi în limba franceză, apoi, în limba română, în versiuni de traducători, unii total lipsiţi de har, şi în variante recreate de Panait Istrati însuşi.

De aici întrebarea: cărei literaturi aparţine Panait Istrati – literaturii franceze sau literaturii române?

George Topîrceanu îl raporta de la început la literatura universală: „Cu voia sau fără voia noastră, acestui vîntură-lume i-a fost dat să spargă cel dintîi zidul de indiferenţă care desparte literatura română de spaţiul larg al literaturii universale", dar considera că trebuie aşezat de îndată şi în spaţiul care-i este propriu: literatura română: „Să-l revendicăm cît mai e vreme literaturii franceze, care l-a încetăţenit cu atîta grabă" (Istrati, 1981: 453).

Răspunsul la această întrebare implică două ipostaze; una priveşte poziţia scriitorului, cealaltă – specificul creativităţii sale sub aspectul raportului dintre limbă şi lumile semantice întemeiate.

În moduri şi timpuri diferite, răspunsul la ipostaza a doua a întrebării, ambiguu şi paradoxal, a privilegiat limba; scrisă opera în limba franceză, Panait Istrati e scriitor francez: „Din cauza limbii – interpretează Ibrăileanu – opera lui Panait Istrati, atît de românească, are însuşirea curioasă de a fi literatură franceză" (1968 II: 177). În acelaşi sens comentează situaţia paradoxală a lui Istrati poetul Al. A. Philippide: „Reuşind totuşi să aibă o frază de o eleganţă clasică şi să fie atît de român în haina lui străină [...] pentru o bună parte din publicul nostru cititor, omul acesta, care a fost unul dintre cei mai mari poeţi-povestitori ai noştri este însă scriitor francez" (Istrati, 1981: 432).

În poziţia exprimată de Panait Istrati, cele două ipostaze ale întrebării se susţin reciproc. În scrisoarea adresată editorului Ig. Herz, nemulţumit de versiunea românească în care *Chira* „a fost tradusă pe româneşte de un literat de duzină şi cîrpaci", scriitorul ia hotărîrea să-şi traducă singur întreaga creaţie: „M-am hotărît să mă traduc singur în româneşte, fiindcă mai întîi de toate eu sînt şi ţin să fiu scriitor român [...], fiindcă simţirea mea, realizată azi în

franţuzeşte printr-un extraordinar hazard, izvorăşte din origine românească. Înainte de a fi «prozator francez» contemporan, aşa cum se spune pe coperta colecţiei lui Rieder, eu am fost prozator român înnăscut. Majoritatea eroilor mei sînt români ori din România (ceea ce pentru mine e acelaşi lucru), [...] aceşti eroi au gîndit şi au grăit în sufletul meu timp de ani îndelungaţi – în româneşte, oricît de universală ar părea simţirea lor redată în artă. [...] Cum aş putea îngădui oare ca eroii mei, cari au trăit, gîndit şi grăit româneşte, adevărat româneşte – ca moş Anghel, de-o pildă, să fie înfăţişaţi românilor vorbind o limbă caraghioasă şi tîmpă [...]?" (idem, 1994: 308, 316).

Motivarea lui Panait Istrati impune – şi aceasta cu atît mai mult cu cît este exprimată de un creator – înţelegerea caracterului complex al raportului *limbă – fiinţă umană – lume.* Modul de a percepe lumea şi de a se aşeza în lume este neîndoielnic condiţionat în primul rînd de limba în care omul îşi construieşte, între conştient şi subconştient, propria fiinţă. Reamintim poziţia lui Eminescu, în concepţia căruia: „Nu noi suntem stăpînii limbei, ci limba e stăpîna noastră" (1980: 241). „Limba – scrie Eminescu într-un articol din «Timpul» – este organul prin care neamul moşteneşte avutul intelectual şi istoric al strămoşilor lui. Copilul nu învaţă numai a vorbi corect, el învaţă a gîndi şi a simţi româneşte" (1970: 213-214).

Din această perspectivă, a situării creativităţii scriitorului în interiorul raportului *om – limbă – lume*, creaţia lui Panait Istrati trebuie privită din cele două unghiuri: al creării lumilor semantice şi al receptării acestor lumi. Ca orice creaţie literară sau estetică în general, cu deosebirea că aceste două unghiuri sînt, în cazul său, în medii diferite, dependente de două limbi: limba română şi limba franceză. Complementaritatea celor două unghiuri, pe de o parte, se întemeiază pe un nucleu semantic constituit din întrebări esenţiale ale fiinţei umane (privind *libertatea, adevărul, viaţa, moartea, prietenia, iubirea*), pe de alta, poartă amprenta răspunsului specific dat acestor întrebări în interiorul raportului dintre individualitatea creatorului şi modul de a fi în lume, construit şi exprimat în limba şi cultura naţională.

În scrisoarea invocată ceva mai înainte, către editorul Herz, Panait Istrati vorbeşte de o *re-creare* a *Chirei*: „Chira Chiralina e prima mea operă şi-mi rămîne scumpă între toate. Îţi voi da nu o traducere, ci o versiune românească în care voi încerca să fac o adevărată re-creaţie" (*Chira*, p. 320). Poziţia este aceeaşi în *Cititorilor mei din România*, element paratextual semnificativ cu care îşi precede versiunea românească a lui *Moş Anghel*: „Moş Anghel" nu e o traducere, ci o scriere românească. O consider egală celei franţuzeşti. Aici grăiesc în limba mea (Istrati, 1995: 4).

Această poziţie este complementară modului în care îşi apără şi lumile semantice întemeiate prin creaţia lui, printr-un proces în care raportul *realitate – ficţiune* se intersectează cu raportul *limba română – spiritualitatea românească*: „Aceşti eroi au gîndit şi au grăit – în sufletul meu, timp de ani îndelungaţi

– în româneşte, oricît de universală ar părea simţirea lor redată în artă" (idem, 1994: 308).

Limba franceză a reprezentat prima modalitate de întrupare a creativităţii lui Panait Istrati în „fiinţe de hîrtie" şi i-a asigurat, direct sau indirect, ca punct de plecare pentru traduceri în alte limbi europene, circulaţia în diferite spaţii culturale. Aşezarea în spaţiul literaturii universale, apoi, îndreptăţirea acestei aşezări a lumii semantice întemeiate de el îşi are originea în raportul dintre creativitatea lui şi modul de a fi în lume al românilor, tezaurizat în limba şi în cultura în care fiinţa creatorului s-a format.

Prin povestirile sale, Panait Istrati introduce în cultura universală imaginea unei lumi care are determinări ale spaţiului românesc, în primul rînd, *la vedere*, Dunărea, Siretul, Bistriţa, Bărăganul, dar, dincolo de aceste elemente *de suprafaţă*, să spunem, identificabile imediat, există altele, în stratul de profunzime al lumilor care se întemeiază pe măsură ce se trece dintr-o „poveste" în alta. Înscris, în mod frecvent, în perspectivă mediteraneană sau considerat numai în el însuşi, acest spaţiu este un spaţiu dezmărginit de creativitatea specifică a povestitorului-poet, ceea ce a şi determinat apropierea lui, cînd de Homer, cînd de povestirile din *1001 de nopţi*. Este aceasta una din trăsăturile definitorii ale artei lui Panait Istrati – un geniu narativ excepţional, prin care lumea realului este semantizată în interiorul unei perspective mitice, cu originea, în bună măsură, în perceperea modului în care fiinţa umană din aceste locuri – deschise spaţial şi eliberate de determinări temporale – se află/intră în comunicare cu fiinţa lumii, în parte în imaginaţia creatorului, care suspendă semantic orice determinări spaţiale sau temporale: „Ţîncu acesta a avut destinul lui – scrie Panait Istrati în *Scrisoare deschisă către Nicolae Iorga* – şi după ce a ascultat pe unul şi a citit pe altul... i-a lăsat pe toţi la o parte şi a scris o Chiră pe placul lui... Şi Chira asta devine universală. [...] Iar Cozma are să devină şi el, dac-o vrea Dumnezeu. Şi doar în Cozma am pus ceva din vlaga acelui bunic Istrati, român neaoş... Iată izvorul la care mă adăp eu. Mai am unul: fiind lipsit de memorie, sînt dăruit cu imaginaţie înflăcărată, vie, eu cred în creaţiile mele. Mai am un al treilea: e iubirea de oameni, dorul de dreptate..." (idem, 1969: 88).

În desfăşurarea specifică a procesului de creaţie, în care modul de a fi în lume al omului din acest spaţiu se întîlneşte cu imaginaţia creatorului, lumea însăşi îşi dezvăluie, în povestirile lui Panait Istrati, o identitate ascunsă; curgerea rîurilor reflectă tensiunile ei interne; Siretul se dăruieşte Dunării după ce, îndrăgostit de Bistriţa, „copilă vijelioasă dar nechibzuită", care răspunde chemării, eşuează în planurile de a o conduce în ţinuturi cu portocale şi rodii; a trebuit să cedeze într-o luptă inegală, în care „era prea uriaşă talia bătrînului fluviu. Siret şi Bistriţa, deşi uniţi într-un singur trup, fură învinşi. Dunărea îi înghiţi pe amîndoi" (idem, 1997: 5).

Într-o lume dezmărginită prin perspectiva umană eroul trăieşte evenimentele vremii fenomenale pe fondul perceperii unui suflet al lumii şi a unei

dimensiuni sacre. Concordanța, aparent paradoxală, între spiritul de libertate al omului în raport cu societatea, atitudinea de umilitate în fața ființei lumii, de acceptare a destinului și de revoltă împotriva lui, de revoltă și față de ceea ce este interpretat ca nedreptate din partea divinității stă la originea tensionării ființei umane între absolutul frumuseții (al lumii, al femeii, al iubirii) și tragismul existențial. Această tensiune, cînd ascunsă, stăpînită, cînd dezvăluită, printr-o remarcabilă armonizare a dimensiunilor mitică, poetică și tragică, reprezintă substanțialitatea lumii semantice și a trăirii personajelor care au impus individualitatea creației lui Panait Istrati în plan european. „*C'est formidable!* (*s.a.*, R.R.) – exclama Romain Rolland în scrisoarea trimisă lui Panait Istrati la 23 decembrie 1922, după ce a citit manuscrisul povestirii *Chira Chiralina* – Il n'y a rien dans la littérature d'aujourd'hui, tous compris – qui soit capable de l'écrire. [...] Mais, mon Dieux! Cette force, cette passion, ce démon de la vie! Ce n'est plus de notre temps en Occident. Cela me fait penser au XV-le siècle et aux grands tigres du théâtre Elisabéthain (Shakespeare et ses terribles rivaux, Webster, Marlowe...). Magnifique!" (*Cahiers...*, 1987: 120).

În lupta mai totdeauna inegală cu destinul, ființa umană este doar aparent înfrîntă. Moartea, la prima vedere înfrîngere, este, de fapt, cel mai adesea, calea salvării frumuseții ființei interioare. Din această perspectivă, Moș Anghel este, fără îndoială, un personaj shakespearian, prin tragismul existenței sale, în trăirea raportului cu oamenii, cu iubirea, cu Dumnezeu. Alteori, în lupta cu un destin care amenință frumusețea ființei umane, calea salvării e trasată de întîlnirea *moarte – iubire – prietenie*, ca în *Neranțula*, povestirea-test – prin care Panait Istrati își recîștigă încrederea în forța creativității sale, înainte de a trece la al doilea ciclu – *Viața lui Adrian Zografi*: „Cînd am vrut să mă întorc la Adrian Zografi al meu, la viața lui adevărată sau verosimilă – scrie Panait Istrati în paratextul cu care își precede *Casa Thüringer. Prefață la Adrian Zografi sau mărturisirile unui scriitor din vremea noastră* – mi-am dat seama că flautul meu suna dogit: Mihail își pleda prost marea lui cauză, prietenia. Confundam realitatea cu visul. Nu mai aveam oare suflu? Încercai să mă conving, fredonînd «Neranțula» și «Ciulinii Bărăganului» și am fost foarte aplaudat" (Istrati, 1998: 5).

Neranțula este titlul cu care romanul va intra în circulație, în limba franceză și apoi în limba română, după ce se intitulase mai întîi *Le Refrain de la Fosse*, Paris, Grasset, 1927, așa cum și-o dorise de la început P. Istrati, printr-un *Avertissement* precedînd textul: „Le titre de ce roman est: NERRANTSOULA, et je veux qu'il soit rétabli, un jour, dans l'édition définitive. Le Refrain de la Fosse, que j'ai du inventer dare-dare, n'est pas mon titre. Il m'a été imposé, sur l'affirmation sincère qu'aucun lecteur ne saurait retenir le mot, cependent ce simple: Nerrantsoula. C'est bien triste!" (idem, 1974 VI: 6).

Substantivul *Neranțula (Nerrantsoula)*, nedorit de primii editori, este încărcat și încarcă de poezie tragică lumea semantică a romanului, printr-un

raport de consubstanţialitatea *muzică – sens lingvistic*. Termenul, cu o muzicalitate conţinînd ecouri misterioase, se află integrat în refrenul unui cîntec, în care îşi află ascunsă semnificaţia profundă:

„Au bord de la mer, sur la grève,
Nerrantsoula fundoti!
Une vierge rinçait sa joupe,
Nerrantsoula fundoti!"

„La ţărmul mării, pe plajă
Nerantzula fundoti!
O fecioară-şi clătea fusta
Nerantzula fundoti!"

De aici îl va lua Marco, pentru a da identitate fetişcanei fără nume care, pentru lumea dintr-o mahala a Brăilei, era, simplu, *sacagiţa*, orfana care căra apă, cîntîndu-l, într-o temporalitate a deschiderii fiinţei spre iubire, cale pentru amîndoi, copii încă, să iasă din singurătate. Iar Marco îi va da şi traducerea numelui:

„— Spune-mi, frumoasa mea, frumoasa mea... Neranţula...
— ...Îmi spui Neranţula? Întrebă ea, uluită.
— Da, dar...
— Nu-i tot ceva ca *sacagiţa*?
— Nu! Nu! *Nerantzula* înseamnă: *nărazmă mică*, un soi de portocală sălbatecă, nealtoită, şi *fundoti: amară*. Aşa că tu, pentru mine, eşti o portocală amară, o nărazmă mică şi amară!" (*ibidem*: 45).

Numele *Neranţula* şi cîntecul Neranţulei, fredonat mai întîi într-o temporalitate a purităţii copilăriei, cîntecul care muzicalizează şi înscrie trăirea întîmplărilor în timp, constituie nucleul semantic al confruntării fiinţei umane cu Destinul. În raportul de consubstanţialitate dintre planul semantic şi muzicalitatea sintagmei *Neranţula fundoti* stau într-un echilibru magic frumuseţea, fragilitatea şi presimţirea unui sfîrşit tragic; între iubire şi prietenie, moartea se revelă a fi singura cale de salvare a frumuseţii fiinţei umane, într-„un joc al dragostei şi al mării" (în interpretarea mito-poetică a lui Apostolis Monastirioty, *ibidem*: 15), urmărit îndeaproape de absolutul prieteniei. Cu acest nucleu semantic, *Neranţula*, în esenţă un roman poetic, intră în corespondenţă cu contrapunctarea poetică din primul volum de povestiri, *Chira Chiralina*, în care Stavru şi Dragomir sînt două nume-ipostaze ale aceluiaşi personaj, în confruntare cu propriul destin.

În imaginarul *bîlciului existenţial*, spre care se îndreaptă Adrian, lăsînd în urmă durerea şi înţelepciunea mamei: „Vezi tu, Adrian, mă supun voinţelor tale, dar într-o zi te vei căi de ce faci azi; călătoria pe care o întreprinzi acum îţi va da gustul să faci mîine altele mai lungi, din ce în ce mai lungi; şi [...] eu pot să te asigur de pe acum că vom avea să plîngem amîndoi într-o zi – să-mi fie

vorba într-o doară!" (idem, 1994: 25) şi înfiorîndu-se la ascultarea unei voci, a naratorului, a sinelui profund: „Sărmanul meu frate, Adrian! Tremuri... În căruţa asta care se afundă pe şoseaua naţională, înghemuit pe pernă lîngă Stavru [...] şi rezemat de umărul lui Mihail, [...] tu tremuri, bunul meu prieten! Dar nu de frig! Să tremuri tu oare de frică? Sau – strîns între aceşti doi demoni ai vieţii tale – te înfiori poate sub răsuflarea destinului tău, care te împinge nu numai către bîlciul din Slobozia, ci încă spre marele bîlci al existenţei tale, care de-abia începe" (*ibidem*: 27), recunoaştem de la început, prin suprapunerea *povestire – călătorie*, deschiderea unui traseu marcat de întrebări care să ducă spre adîncul fiinţei umane, revelînd frumuseţea ascunsă şi ameninţată de variatele întrupări ale omului în social. Un prim răspuns, cu sens tragic, este contrapunctat sugestiv, printr-o reluare a imaginii începutului de drum: „Multă, multă vreme – sub răsfrîngerile unui apus încărcat de furtună, călătorind pe şoseaua dreaptă ca o funie întinsă [...]. Pe urmă noaptea îi învălui pe ei şi gîndurile lor" (*ibidem*), odată cu ieşirea din prim plan a ipostazei Stavru, acum „în răcoarea dimineţii": „Pe drumul către Slobozia, între două lanuri de orz, căruţa cu trei oameni mergea la trap. Înaintea ochilor calului care se scutura în răcoarea dimineţii, luceafărul scînteia pe bolta purpurie a Răsăritului. Stavru o urmări cu privirile, pînă ce o văzu căzînd ca o piatră. Cu ochii ficşi spre locul unde o văzuse căzînd, el cîntă – în acea limbă universală cunoscută oamenilor care n-au patrie şi pe acea melodie ce nu se poate prinde pe hîrtie:

> Dac-aş fi o ciocîrlie,
> Ca ea aş săgeta văzduhul
> Dar n-aş mai veni pe pămînt,
> Unde oamenii seamănă grîu,
> Unde oamenii seceră grîu,
> Unde se seamănă şi se seceră fără nici un rost" (*ibidem*: 83),

pentru a deschide o altă perspectivă, aceea a avatarurilor Chirei Chiralina.

Prin cîntec, în cele două variante, îndelunga căutare a Chirei Chiralina în primul volum, prin trecerea dintr-o povestire în alta, ascultate cu atenţie şi înfiorare de Adrian, dezvăluind, în cele din urmă, tragismul fiinţei misterioase a lui Dragomir, ipostază a lui Stavru, care nu reuşise să-şi înfrîngă destinul, şi căutarea Nerانţulei, între locuirea în casa de dincolo de şanţul din vremea copilăriei, în cele două ipostaze (Sacagiţa şi Neranţula), şi prezenţa ei în *Şanţul*, cartierul cu felinare roşii, în cea de a treia ipostază (Anicuţa), reprezintă în imaginarul aceluiaşi bîlci existenţial, în lumea întemeiată de Panait Istrati, trasee în revelarea frumuseţii interioare a fiinţei care nu se lasă învinsă de aspecte variate ale urîtului din viaţă.

Dincolo de integrarea în cîmpul literaturii universale prin forţa interioară a fiinţei umane în confruntarea cu destinul din lumea semantică întemeiată în povestirile sale, prin strategii narative în care se armonizează epopeicul,

dramaticul şi poeticul, poziţia specifică a lui Panait Istrati este întărită şi de substratul românesc al acestor lumi, invocat poate cel mai sugestiv de Tudor Vianu: „A scris în franţuzeşte înainte de a-şi jertfi ultimele puteri readucerii operei sale în graiul nostru. Consideraţi însă aceste opere franceze ale lui Istrati şi veţi vedea, în filigranul lor, modul de a gîndi al românilor, ba chiar sutele de particularităţi ale vorbirei noastre introduse cu o hazlie silnicie în graiul lui Voltaire. Implicaţiile mai adînci ale limbajului, chipul de a-ţi reprezenta şi a resimţi lumea, legat pentru fiecare om de cuvintele limbii învăţate din gura mamei sale, toate acestea au fost la Panait Istrati româneşti şi numai româneşti" (idem, 1981: 458).

În introducerea *Cititorilor mei din România* la *Moş Anghel*, Panait Istrati îşi mărturiseşte, între altele, dificultăţile cu care s-a confruntat în procesul de trecere a povestirii din limba franceză în limba română: „«Încătuşarea» primei creaţii pe care am ţinut s-o respect cît mai mult, din cinste profesională şi ca să dau un exemplu de traducere acelora care mi-au schimbat pe Chira – încătuşarea aceasta m-a strîns şi pe mine amarnic" (idem, 1995: 4).

În temeiul mai multor mărturii – unele invocate şi aici – ale lui Panait Istrati, privind procesul de creaţie, ne considerăm îndreptăţiţi să extindem sensul termenului *încătuşare*; limba franceză, cu o organizare prin excelenţă carteziană şi reflectînd raporturi, fireşti, foarte strînse cu fiinţa umană a francezului, a fost cel dintîi prag pe care l-a avut de trecut scriitorul în verbalizarea unei lumi semantice care îşi avea esenţa concepută în limba română.

Am reţinut din interpretarea lui Tudor Vianu existenţa a două nivele ale prezenţei limbii române în limbajul francez al povestitorului: un nivel de suprafaţă, al termenilor fără corespondent în limba franceză, şi unul de adîncime, al aceloraşi termeni sau al structurării în ansamblu, în care se poate descoperi modul românesc de a fi în lume.

Despre ceea ce considerăm primul nivel a scris G. Ibrăileanu, imediat după apariţia prozei *Présentation des haïdouks*, sub raportul dintre lumea povestită şi limbaj: „Subiectele sînt populare şi, fireşte, la asemenea subiecte, şi materialul e popular românesc. Limba e, în bună parte... românească" (1968 II: 174).

Luînd în considerare întreaga proză artistică a lui Panait Istrati, am observa, pe de o parte, că, alături de termeni numind aspecte ale civilizaţiei materiale (*cobiliţă, ploscă, oca, noanten* etc.), există un nucleu principal de termeni, structuri metaforice şi structuri paremiologice care reflectă trăsături definitorii ale fiinţei culturale a românului: *chindie, toacă* etc., pentru semnificarea unor momente temporale şi ale culturii româneşti: *chindie, doină, bătută* etc. Există, pe de altă parte, termeni româneşti cu o sferă semantică amplă, care ar impune pentru acoperirea lor mai mulţi termeni francezi. Între aceştia, o situaţie aparte are substantivul *bărbat*, folosit în intitularea unui capitol din *Tsatsa Minca*: *Barbatt à sa mesure/Bărbat pe măsură*.

În mai multe situaţii, scriitorul a considerat necesar să traducă, pentru cititorul francez, în text chiar sau în notă, la baza textului, termenul românesc, la care recursese pentru că nu cunoştea în limba franceză un corespondent, sau pentru reflexul cultural pe care îl conţinea sfera lui semantică (termenul *noanten*, de exemplu, folosit începînd cu titlul capitolului: *La disparition du noanten*, în *Tsatsa Minca*: „On appelle chez nous, «noanten», un poulain bon pour l'attelage", p. 24; termenul *chindie* – *Chira*, p. 124, exprimînd un moment temporal, urmează, în acelaşi context, sintagmei în limba franceză: „moment où le soleil descendra à trois lances de l'horizon", Istrati, 1994: 122, 124, sau *toacă*). Motivarea introducerii termenului *bărbat/barbatt*, în schimb, dată într-o notă de subsol: „En roumain, en sus des nomes: mari, mâle, homme, il y a celui de «barbat», qui synthétise tous les trois, avec un sens plus précis de virilité, de vaillance, d'héroïsme" (*ibidem*: 140), este importantă pentru orientarea cititorului francez spre o receptare în cheie ironică; nu întîmplător descrierea semantică a termenului nu este făcută de la început, ci într-un moment în care este introdus în scenă Sima, bărbatul frumoasei „crîşmărese":

> „Soudain, emportée par le dégout, elle cria d'une voix qui perça le tumulte:
> – Faite place à *mon* «barbatt»! Laissez passer *mon* «barbatt»!" (*s.a.*, P.I.) (idem, 1997: 152).
> „Regardez, amis! Ça c'est mon «barbatt»! C'est mon père qui me la donné [...]. Là-desous. Elle se précipita sur son dos et lui tapota durement les fesses, repétént: *Mon* «barbatt»! *Mon* «barbatt»!" (*ibidem*: 156).

Această categorie de termeni ar putea reprezenta cel de-al doilea nivel de manifestare a prezenţei limbii române (fapt de cultură şi totodată făuritoare şi purtătoare de cultură, în înţelesul lui Eugeniu Coşeriu) expresie a identităţii spirituale româneşti. Dar mai există un strat de profunzime, mai ascuns, al identităţii spirituale, cînd planul semantic al termenului românesc are nevoie de completarea semanticii termenului francez cu perceperea exactă, din limbajul comportamental, a unor atitudini ale fiinţei tensionată de o criză interioară.

Moş Anghel s-a impus ca povestire prin valoarea estetică de excepţie, impunînd în literatura universală un caracter tragic în care se confundă/confruntă modelul biblic al lui Iov cu tragismul existenţial din lumea Greciei antice. Complementar acestui mod de a exprima esenţa omului de fiinţă liberă, naraţiunea poartă amprenta spiritului românesc, care se manifestă, aici, într-un context situaţional fundamental pentru înţelegerea situării fiinţei umane în raport cu divinitatea şi cu moartea. Termenul francez *pardonner*, care nu are aceeaşi adîncime semantică (în raport cu termenul românesc *a ierta*) ascunde această specificitate şi, de aceea, semantica enunţului poate fi generatoare de întrebări pentru un cititor francez care trece dincolo de sensul unităţilor lexicale considerate în sine: „A ce moment, un homme surgit de la foule, se jeta à ses pieds, lui enlaça les jambes et cria:

— Anghel! Anghel! J'implore ton pardon: c'est moi qui a mis le feu à ta maison!... Fais-toi justice! Mais pardonne-moi avant! [...]

— Pardonne-moi, et tue-moi, jette-moi en prison!

Il dit: «Je te pardonne» et parti" (idem, 1995: 38).

Versiunea franceză poate crea derută prin planul semantic al relaţiei sintactice stabilite între *pardonner* şi *tuer/faire justice*; *iertarea* ar trebui să aducă *suspendarea pedepsei*, or cojanul cere şi una, şi alta!

Specificul aşezării fiinţei româneşti faţă de lume, greu sesizabil în versiune franceză, numai prin context – se revelă în toată profunzimea în versiunea românească, în care se întîlnesc gestul, atitudinea şi cuvîntul, pentru că verbul *a ierta* (continuator al latinescului *libertare*, semnificînd *eliberarea* din condiţia de sclav şi primirea statutului de *libert*), semnifică *eliberarea fiinţei* de povara oricărui păcat în lumea pămîntească, condiţie esenţială pentru a putea trece, ca *fiinţă liberă*, pragul morţii: „În clipa asta, un cojan se rupse din mulţime, se aruncă la picioarele sale, îi înlănţui genunchii şi strigă:

— Anghel!... Anghel!... *iartă-mă*: eu am dat foc casei tale!... Fă-ţi dreptate!... Da' *iartă-mă*-ntîi!... [...]

— *Iartă-mă*!... Şi omoară-mă!... Aruncă-mă în temniţă!...

El rosti:

— *Iertat să fii*..." (*ibidem*: 39).

Am spune, în alţi termeni, plecînd de la acest exemplu, la care se pot adăuga, şi vom adăuga, şi altele, că versiunile româneşti ale povestirilor lui Panait Istrati reprezintă recrearea lumii lor semantice, trecută, această lume, încă „neorganizată", într-o primă etapă în limba franceză, apoi, în limba română; *recreare* în două sensuri – reîntîlnire cu „nebuloasa semantică" din Eul creator care-şi caută căi de întrupare şi traducere creatoare a versiunii franceze. Reamintim precizarea din scrisoarea către Ig. Herz, despre traducerea în limba română a *Chirei*: „Îţi voi da nu o traducere a ei, ci o versiune românească, în care voi încerca să fac o adevărată recreaţie" (idem, 1994: 320).

În moduri diferite, lumea semantică din literatura lui Panait Istrati poartă amprenta spiritualităţii româneşti şi în verbalizare, deopotrivă în versiunea franceză şi în cea românească; în limba română, stilistica şi poetica povestirilor (ca lumi semantice şi ca narare întemeietoare de lumi semantice) relevă un proces încă mai rafinat de armonizare a eului creatorului cu eul fiinţei naţionale.

Este, de aceea, cu totul surprinzătoare aprecierea lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*: „Cu toate că Panait Istrati a dat şi versiuni române ale operei sale franceze, el nu va fi niciodată scriitor român deoarece versiunilor le lipsesc spontaneitatea şi traducerea aceea servilă a idiotismelor ce fac în franţuzeşte efect exotic" (1941: 169).

În răspunsul dat lui Nicolae Iorga, care respingea din sfera literaturii scrierile lui, pentru caracterul strict memorialistic, Panait Istrati se află pe

poziţii foarte prezente astăzi în poetica prozei: „chiar dacă Adrian Zografi ar fi subsemnatul în carne şi oase asta nu probează deloc că EVOCAŢIA vieţii mele ar fi o CONFESIUNE în felul celei făcute de Jean Jacques Rousseau [...]. Căci dacă toate *romanele* şi *nuvelele* ce se scriu de autori cu temperament sînt, foarte adesea, în strînse relaţii cu viaţa trăită de ei, sînt un fel de evocare a ceea ce au văzut şi au simţit de aproape, uneori chiar aşa de aproape că e vorba de autorul însuşi şi de familia lui, apoi nimănui nu i-ar trăzni prin tigvă să ia drept «memorii» ceea ce autorul dă ca «roman» şi «nuvelă». *Nu există nimic de autobiografie în scrierile mele*" (idem, 1969: 85).

Fraza ultimă, în raport cu o alta, din aceeaşi *Scrisoare*: „Mă obligă viaţa să fac autobiografie înainte de a face operă artistică" (*ibidem*), ar putea reflecta o poziţie contradictorie. În exprimare chiar este, dar concepţia lui Panait Istrati se lasă identificată, din întregul proces de semantizare poetică: „Aceste personagii (Chira, Stavru, Dragomir, Moş Anghel, Cozma) precum şi altele, mai pure, feţe străbune ce răsar din întuneric, eu le mistui în stomacul artei mele; le dezmierd timp de ani îndelungaţi; le trec prin sita temperamentului meu; le învălui în lumina unei gîndiri moderne bine cugetate şi le arunc în viaţă pentru «ca să fie iubite atîta timp cît vor exista oameni cu simţire pe pămînt», cum spune Jean-Richard Bloch" (*ibidem*: 89).

În acest proces, caracterul „autobiografic", dacă vrem să-i dăm o înţelegere mai apropiată de esenţa creaţiei lui Istrati, nu stă în oameni, locuri, evenimente, care au avut mai întîi o existenţă, efemeră, în realitatea extraverbală, ci în întemeierea lumilor semantice prin povestire/narare din lăuntrul modului de a fi al fiinţei româneşti, de trăire a raportului cu fiinţa lumii şi a comunicării inter-umane, specific oamenilor între care şi împreună cu care s-a format fiinţa. Această trăire din interior a dat imaginarului din povestiri dimensiunea profundă a specificului românesc, „în filigran" (T. Vianu), mai ascunsă, în limba franceză, mai evidentă, în limba română.

Acolo unde limba franceză pare a institui o percepere obiectualizat-descriptivă a lumii, varianta în limba română reflectă înscrierea într-o perspectivă subiectiv-reflexivă, într-un chip specific, în interiorul raportului cu Divinitatea şi în desfăşurarea raporturilor interumane. Este vorba, în esenţă, de deosebirea care poate fi marcată şi identificată prin recursul, în cele două limbi, la verbul *a avea* sau la verbul *a fi* în definirea stărilor fundamentale ale fiinţei, prin expresii specifice: *mi-e teamă, mi-e sete, mi-e dor* etc., faţă de *j'ai peur, j'ai soif* etc.

Cu acest mod de a fi în lume, în raportul cu timpul şi cu imaginarul sacru, exprimarea în cultura originar orală revelă sacralitatea cu conotaţia de „umilitate" prin recursul permanent la epitetul *sfînt*; în varianta franceză, sacralitatea rămîne implicită – să spunem cultural, în termenul *Pâques*, substantiv propriu care denumeşte sărbătoarea creştină a Învierii, în limba română atributul *sfinte* face *perceptibilă* şi *trăită* sacralitatea: *Sfintele sărbători*: „Dans la

chaumière de l'oncle Dimi [...] la mère Zoitza [...] et son fils Adrien [...] s'étaient réunis pour passer *les trois jours de Pâques*" (idem, 1995: 8)/ „În căsuţa lui moş Dumitru [...] veniseră de la oraşul vecin mama Joiţa şi fiul ei mic Adrian, ca să petreacă împreună *sfintele sărbători*" (*ibidem*: 9), „— Oncle... c'est pas possible!... tu manges du pain sec... *le jour de Pâques*..." (*ibidem*: 46)/ „— Unchiule, e cu putinţă!... Să mănînci pîine goală în *sfîntă zi de Paşte*!" (*ibidem*: 47, 49).

Acelaşi atribut face distincţia obiectiv (detaşare)/subiectiv (implicare) în modul de numire a Fecioarei (Maria): „Arrivé chez lui, il décrocha des murs l'icône entourée de basilic, qui représentait *la Vierge* avec Jésus dans ses bras..." (*ibidem*: 38)/ „Ajuns acasă, desprinse din pereţi icoana împodobită cu busuioc a *Sfintei Fecioare* ţinînd în braţe pe Isus..." (*ibidem*: 39).

În desfăşurarea actului de comunicare, limba română are în paradigma pronumelui de politeţe termeni care diferenţiază grade de respect, natura relaţiilor şi atitudini între interlocutori. Fără îndoială, Panait Istrati s-a aflat în dificultate cînd a trebuit să exprime în versiunea franceză a povestirilor sale aceste diferenţieri şi cel mai adesea a generalizat întrebuinţarea pronumelui *tu*. În versiunea românească, naratorul recurge la pronumele specific culturii orale: *mata, matale* în interiorul raporturilor familiale.

Moş Anghel i se adresează surorii mai mari cu pronumele *tu, toi* şi *tien* în versiunea franceză: „Tu as souffert, et tu souffres tes malheurs, pas les miens [...] si je me tranche une jambe, c'est mon sang qui coule, pas le tien [...]. Si tu perds demain ton fils, moi, je souffrirais, mais toi, tu mourras" (*ibidem*: 60), dar în versiunea românească foloseşte varianta populară *matale*: „Ai suferit şi mai suferi nenorocirile matale [...] dacă-mi retez un picior, sîngele meu curge, nu al matale [...] dacă ţi-ai pierde mîine băiatul, eu aş suferi, dar matale ai muri" (*ibidem*: 69).

În drumul spre casa lui Moş Anghel, cînd îl lasă singur, Adrian îl întreabă pe Moş Dumitru, cu pronume *tu*, în varianta franceză: „Tu ne m'accompagnes pas?" (*ibidem*: 76), dar în versiunea în limba română cu *matale*: „Matale nu mergi? întrebă Adrian" (*ibidem*: 77). Aceeaşi deosebire în dialogul dintre Adrian şi Moş Anghel: „— Mais, oncle, osa objecter Adrien, tu exècres aujourd'hui tout ce que tu as aimé hier..." (*ibidem*: 102), „Dar, unchiule, îndrăzni Adrian să spună, matale duşmăneşti astăzi tot ce-ai iubit ieri" (*ibidem*: 103).

* * *

„Încătuşarea" de care vorbea Panait Istrati în *Cititorilor mei din România*, paratext la povestirea *Moş Anghel*, însemna asumarea conştientă a spiritului limbii franceze, din exteriorul fiinţei sale creatoare, ca limbă *învăţată*, şi încă foarte tîrziu. De această *încătuşare* – pe care o va slăbi uneori, introducînd termeni şi structuri sintactice româneşti („*încătuşarea* aceasta m-a strîns şi pe mine amarnic. Şi dacă uneori *am slăbit-o*, dacă pe ici, pe colo am dat drumul *strînsorilor* (*s.a.*, P.I.)" (*ibidem*: 4) – se va elibera, chiar dacă nu în mod absolut,

în versiunea povestirilor sale *re-create* în limba română, limbă în care s-a format fiinţa sa umană şi în care a fost concepută, în Eul său creator, fiinţa lumilor semantice care îşi cereau expresia întemeietoare: „Aici grăiesc în limba mea" (*ibidem*), „Aceşti eroi au gîndit şi au grăit – în sufletul meu, timp de ani îndelungaţi – în româneşte" (idem, 1994: 310), „Eroii mei [...] au trăit, gîndit şi grăit în româneşte, adevărat româneşte..." (*ibidem*: 316).

Am putea invoca aici deosebirea dintre imaginea *flautului* şi imaginea *condeiului*, invocate în *Prefaţa* la *Viaţa lui Adrian Zografi*, subintitulată *Mărturisirile unui scriitor din vremea noastră*, chiar dacă, acolo, cu o altă direcţie de semnificare: „Eram în căutarea unui instrument simplu cu ajutorul căruia să mă înţeleg cu colegii mei, zugravii elveţieni. M-am trezit cîntînd la un flaut ce scotea sunete fermecătoare... şi deşi habar n-aveam la ce mă înhămam, dar lăsai să-mi scape din mînă firul Ariadnei şi mă pierdui într-un labirint de povestiri minunate. Cînd am vrut să mă întorc la Adrian Zografi al meu, la viaţa lui adevărată sau verosimilă, mi-am dat seama că flautul meu suna dogit [...]. Şi acum iată-mă stînd dezarmat în faţa vieţii lui Adrian Zografi, care ar fi trebuit să fie uimitoare, dar pe care o privesc cu un ochi rece [...]. Pentru el nu mai am flaut, ci un condei, ca toţi scriitorii din vremea mea, care scriu nu atît din pasiune, ci pentru a-şi cîştiga existenţa..." (idem, 1998: 5).

Versiunilor, *re-creaţii* prin „descătuşare", în limba română le corespunde imaginea *flautului*, prin care se poate înţelege instituirea unui raport de continuitate între *creator* şi *creaţia* sa, printr-o armonizare perfectă între spiritul limbii române şi spiritul lumilor întemeiate. Raportul *creator – lume creată*, subminat în parte de spiritul limbii franceze, în prima versiune, este susţinut acolo în măsură însemnată de perspectiva mito-poetică în care este înscrisă condiţia eroic-tragică a fiinţei umane în *Povestirile lui Adrian Zografi*, sesizată exact încă de la început de Romain Rolland: „Il est un conteur-né, un conteur d'Orient, qui s'enchante et s'émeut de ses propres récits [...]. Il en diffère par le tempérament et la lumière. La décision d'esprit, une gaieté tragique, cette joie de conteur qui délivre l'âme oppresée" (idem, 1994: XXX).

De încătuşarea limbii franceze nu se eliberează, în schimb, traducerea în limba română a prozei lui Panait Istrati din ediţia lui Eugen Barbu, a cărei tipărire a început, în anul 1966, la Editura pentru Literatură. Panait Istrati a luat hotărîrea să-şi traducă/re-creeze singur în limba română povestirile, indignat de „trădarea" atît a lumii povestirilor sale, cît şi a limbii române, ilustrînd cu „cîteva specimene de boroboaţe literare, spicuite în fugă" (*ibidem*: 312), grave lacune în cunoaşterea limbii franceze şi incapacitatea traducătorului „cîrpaci" de a percepe spiritul lumilor întemeiate: *vopsitor de vapor* pentru *peintre en bâtiment* (*zugrav*), *a merge pe picioare* pentru *aller à pied* (*a merge pe jos*), *ghiaţa în mînă* pentru *la glace à la main* (*oglinda în mînă*), *cuvintele gălăgioşilor* pentru *oraisons des crieurs* (*oraţiile nuntaşilor*), *minuni* pentru *sacrements* (*Sf. Taine*) etc. (*ibidem*).

Scriitorul ar fi reacţionat, fără îndoială, în acelaşi mod la traducerile din această ediţie, cu un motiv în plus de indignare: erau realizate după ce povestitorul dăduse el însuşi versiuni româneşti. Nu ne-am propus să facem aici critica traducerii din varianta Eugen Barbu, ci doar să ilustrăm, „în fugă", direcţiile principale în care lumea întemeiată de Panait Istrati a fost trădată pentru a doua oară, acum la ample dimensiuni. Dar autenticitatea acestei lumi şi-o apără scriitorul însuşi, prin versiunile sale în limba română.

Reluînd metafora lui Panait Istrati privind actul de creaţie, se poate spune că, în această traducere, imaginea potrivită nu mai este *flautul*, ci *condeiul*; lumea semantic-ficţională este privită aici din afară, de la distanţă; continuitatea *creator-creaţie* este suspendată.

Lăsînd la o parte greşelile elementare de traducere (care pot fi „simple scăpări", chiar dacă inadmisibile, mai ales cînd denaturează sensul general al contextului: „L'oncle Dimi [...] *était* taciturne..." (idem, 1995: 70)/ „Moş Dumitru *era* cam posac de felul lui..." (*ibidem*: 69)/ „Nea Dumitru [...] *părea* posac de felul lui..." (idem, 1966 II: 61), „C'est pour vous donner, moi, l'homme immoral, une leçon de vie à vous, qui êtes des personnes morales, surtout à vous, Mikhaïl..." (*Chira*, p. 38)/ „Vorbesc pentru a vă da eu, omul imoral, o lecţie de viaţă vouă care sînteţi *persoane morale*, mai ales d-tale, Mihail..." (*ibidem*: 39)/ „Vorbesc pentru ca să vă dau eu, omul imoral, vouă, *moraliştilor*, o lecţie de viaţă, mai ales ţie, Mihail..." (idem, 1966 I: 49), vom reţine ca trăsătură generală 1) transpunerea servilă în limba română a termenilor şi structurilor din limba franceză, acolo unde Panait Istrati a ştiut să-şi integreze expresia lingvistică în spiritul limbii (şi, implicit, al culturii) române, după ce o făcuse în raport cu spiritul limbii franceze. Se adaugă, apoi, 2) pierderea imaginarului originar şi 3) producerea unor devieri radicale de la stilistica personajelor şi a lumii în care aceştia îşi trăiesc şi îşi revelă tensiunile interioare, ceea ce înseamnă pierderi în ceea ce era un raport foarte strîns între spiritul românesc şi specificitatea stilistică a lui Panait Istrati.

1) În interiorul raportului cu temporalitatea divinităţii, lipseşte, „respectîndu-se" textul francez, epitetul *sfînt*, esenţial pentru lumea povestită de Panait Istrati în versiunea românească: „Veniseră [...] să petreacă împreună *cele trei zile de Paşti*" (idem, 1966 II: 7). „Unchiule... nu-i cu putinţă!... *În zi de Paşti* mănînci pîine goală!" (*ibidem*: 41).

În desfăşurarea dialogului dintre personaje se generalizează folosirea pronumelui *tu*, ca în versiunea franceză, acolo unde povestitorul în limba română recursese la pronumele propriu spiritului lumii personajelor, *mata, matale*: „Tu ai suferit şi suferi de nenorocirile tale, nu de ale mele [...] de-mi tai un picior sîngele meu curge, nu al tău [...], dac-ar fi să-ţi pierzi mîine feciorul, eu, eu aş suferi, dar tu, tu te-ai prăpădi" (*ibidem*: 53); „Nu vii şi tu?" (*ibidem*: 67); „Dar, unchiule, tu urăşti azi tot ce ţi-a fost drag ieri, îndrăzni să spună Adrian" (*ibidem*: 91).

Aceeaşi abandonare a viziunii asupra modului de a fi şi a înţelege raporturile interumane în cultura originar-orală, în care respectul vîrstei era sfînt şi se întîlnea, totodată, cu o încărcătură afectivă specială, rezultă din preferinţa termenului *nea*, pentru francezul *oncle*, în raport cu *moş*, termen atît de încărcat semantic şi stilistic: *moş Anghel/moş Dumitru/unchiul Dumitru* sînt, în mod frecvent, în planul personajului şi în planul naratorului deopotrivă, *nea Anghel, nea Dumitru*: „Moş Anghel scăpă atunci de la o moarte sigură" (idem, 1995: 35)/ „Nea Anghel scăpă cu viaţă" (idem, 1966 II: 29), „Astfel Moş Anghel îşi bău paharul pînă la drojdie" (*ibidem*: 37)/ „Nea Anghel îşi bău paharul pînă la fund, cu drojdie cu tot" (*ibidem*: 31), „Nu prea era loc de găzduit în fostul cămin părintesc, căci fratele Dumitru [...] Buna soră se mulţumea însă şi cu un colţ al încăperii, în vreme ce Adrian, bucuros să-şi revadă leagănul copilăriei, se duce..." (*ibidem*: 9), „La nea Dumitru nu prea aveai loc... Soră-sa, femeie de treabă, se mulţumea şi cu un colţişor de odaie, iar Adrian, bucuros întotdeauna la schimbări, se ducea să se culce..." (*ibidem*: 7). „Căruţa cu doi cai a lui moş Dumitru [...], Moş Dumitru, deşi ţăran de ispravă..." (*ibidem*: 69)/ „Căruţa cu doi cai a lui nea Dumitru [...], Nea Dumitru, cu toate că era un ţăran de ispravă..." (*ibidem*: 61).

2) Ciudat este că traducerea *mot à mot* se suspendă de foarte multe ori, atunci cînd Panait Istrati recurge la imagini; traducătorul substituie sugestivităţii poetice a imaginii lipsa de expresivitate a unui limbaj neutru: „Ou [...] frissonez-tu peut-être sous *le souffle de ton destin*..." (idem, 1994: 26)/ „Sau [...] te înfiori poate *sub răsuflarea destinului tău*..." (*ibidem*: 27)/ „Sau [...] *presimţi destinul*..." (idem, 1966 I: 35) sau cu alte conotaţii stilistice: „Qui est ce garçon qui parle *comme un livre*?" (idem, 1995: 94)/ „Cine-i băiatu ăsta care grăieşte *ca o carte*?" (*ibidem*: 95)/ „Cine-i băiatu ăsta care vorbeşte *ca din carte*?" (idem, 1966 II: 83), „Dans cette mer pleine d'écueils qu'est la vie, notre barque est *à la merci des vents*..." (idem, 1995: 66)/ „În marea asta plină de stînci, care e viaţa, barca noastră e dusă *în voia vînturilor*..." (*ibidem*: 67)/ „Pe marea plină de stînci care ne este viaţa, barca noastră e *la cheremul vînturilor*..." (idem, 1966 II: 57) sau dimensiunea caricaturală a unor imagini din limbajul de periferie: „Te souviens-tu avec quelle sincérité nous restions tous – moi et mes braves charretiers – *suspendus à tes lèvres*, qui débitent de la sagesse céleste?" (idem, 1995: 96)/ „Ţi-aminteşti cum stăteam – eu şi bravii mei căruţaşi – şi te-ascultam *atîrnaţi de buzele tale*, de unde izvora înţelepciunea cerească? [...]" (*ibidem*: 95)/ „Ţi-aduci aminte cum rămîneam toţi *cu gura căscată* [...] în faţa ta şi de pe buzele tale izvora înţelepciunea cerească?" (idem, 1966 II: 83, 85).

3) Pentru Moş Anghel limbajul este şi o cale de îmblînzire a realităţii. El îşi asumă dureri profunde şi le stăpîneşte prin expresie: „Ce jeune homme a abandonné son sentier en écrasant un amour honnête et en ouvrant ses bras à une fille qui devait être *publique*, ma fille..." (idem, 1995: 140)/ „Tînărul acesta a

părăsit cărarea cea bună strivind o dragoste curată şi deschizînd braţele lui unei fete care avea să fie *necinstită*, fata mea...” (*ibidem*: 139).

Traducerea lui E. Barbu dă prioritate expresiei care urîţeşte şi răneşte: „Tînărul ăsta şi-a părăsit drumul lui zdrobind o dragoste cinstită şi deschizînd braţele unei fete, fata mea, care avea să ajungă *o tîrfă*” (idem, 1966 II: 123).

Cu această modalitate, traducerea falsifică lumea lui Panait Istrati, apropiind-o, prin limbaj, de lumea din *Groapa* lui Eugen Barbu: „Elle ne supporta pas que je fusse autre qu'*une main* galeuse, pareille à elle [...]. Içi la main de l'homme méchant recontra, pour détruire, la main bien autrement méchant du Destin, et elle *s'unirent*...” (idem, 1995: 22, 24)/ „Ea nu suferea ca eu să fiu altceva decît *o mînă* rîioasă, asemuitoare ei [...]. Aci, mîna ticălosului întîlni în ajutor, ca să pustiască, mîna mult mai ticăloasă a soartei şi amîndouă *se uniră*...” (*ibidem*: 23, 25)/ „Nu putea răbda să fiu altceva decît *o labă* rîioasă ca ea [...]. Aici mîna ticăloasă a omului s-a potrivit, la mînie, cu mîna şi mai ticăloasă a soartei, *înhăitîndu-se*...” (idem, 1966 II: 21); „Je fus battu jusqu'à ce qu'il se jugeait satisfait, et que *le sang me coulât par le nez et par la bouche*” (idem, 1994: 112)/ „Mă bătu pînă se sătură şi *pînă ce mă podidi sîngele pe nas şi pe gură*” (*ibidem*: 113)/ „Mă bătu pînă socoti că-i destul; *îmi curgea borşul şi pe gură şi pe nas*” (idem, 1966 I: 127).

Întrebarea care se impune atunci cînd autorul şi-a transpus el însuşi în propria limbă creaţia literară este: mai este justificată o traducere ulterioară?

Daca totuşi o asemenea traducere se realizează – cum este cazul lui Panait Istrati – aceasta nu se poate sustrage principalei exigenţe a procesului de traducere: să se recreeze prin limba în care se traduce lumea semantică originară şi coordonatele ei esenţiale, cu intuirea raportului dintre *creator* – *lumea creaţiei* şi *limba* în care această lume se întemeiază. Aceasta implică armonizarea stilului naratorului cu identitatea stilistică sau stilistico-poetică a lumii întemeiate de el, prin perceperea din lăuntru a raportului dintre lumea întemeiată şi spiritul ambelor limbi (şi, implicit, al ambelor culturi).

Limbaje şi comunicare, IX (partea I),
Editura Universităţii Suceava, 2007, p. 89-111.

EXPRESIVITATEA LIMBII ROMÂNE ÎMPOTRIVA EXILULUI SIBERIAN AL FIINŢEI UMANE (ANIŢA NANDRIŞ)

În 1991, Editura Humanitas publica o carte cu titlul: *20 de ani în Siberia. Destin bucovinean*, avînd ca autoare pe Aniţa Nandriş-Cudla.

Din scrisoarea adresată lui Gabriel Liiceanu de către doctorul Gh. Nandriş – şi publicată în loc de prefaţă – aflăm că este vorba de manuscrisul unei ţărănci românce din satul Mahala, jud. Cernăuţi; ridicată, la 13 iunie 1941, împreună cu cei trei copii ai ei şi deportată în Siberia; reîntoarsă acasă exact

după 20 de ani, *ea a luat condeiul pentru a-şi mărturisi calvarul, scriind 360 de pagini ca un poet*, iar mansucrisul îl încredinţează, în 1982, nepotului, să-l treacă în România.

„Mi-e greu acum să recunosc – se mărturiseşte dr. Nandriş – că mi-a fost frică în anul 1982 să trec printre grăniceri cu acest manuscris. Am făcut-o, totuşi, pentru că am fost cuprins de un sentiment de enormă ruşine pentru frica mea, pentru laşitatea mea de intelectual, în faţa acestei firave dar colosale femei cu trei clase primare, în faţa căreia moralmente mă simţeam un pitic".

Manuscrisul este reţinut de Gabriel Liiceanu şi publicat după numai cîteva luni, cu o laconică precizare situată într-o poziţie rezervată în mod curent unei dedicaţii sau unui motto semnificativ şi cu o structură similară:

În mai 1991, pe adresa Editurii Humanitas a sosit o scrisoare care ne oferea spre publicare un text neobişnuit.

Răspunsul este această carte.

* * *

În faţa cărţii tipărite, poetica actuală – sau într-un sens mai larg ştiinţa literaturii – ar fi putut spune: *literatură document* sau *literatură ficţională.* În această a doua perspectivă, răspunsul editurii şi scrisoarea dr. Nandriş ar fi categorisite „elemente paratextuale", menite să genereze o anumită stare de lectură sau chiar să orienteze dezvoltarea, recrearea, împlinirea etc. semnificaţiei. Model cunoscut: „La început a fost un manuscris", „manuscris găsit" etc. (*Cîntarea României* a lui Alecu Russo, Umberto Eco – *Numele trandafirului* şi altele).

Şi s-ar putea să nu împiedice această interpretare nici *Anexele* din partea a II-a a cărţii. Datele foarte exacte de aici ar putea fi considerate ca o altă perspectivă stilistică din care este privită aceeaşi lume într-un text paralel, autonom, dar ar putea fi considerate şi complementare – ca unele note la romanul lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, sau la Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste...*

S-ar putea situa într-o anumită perspectivă de interpretare a unor date biografice şi mărturisirea autorului scrisorii din această ultimă parte, care intră într-o legătură specială cu textul.

La apropierea ocupanţilor ruşi de satul Mahala, în 1941, tatăl lui Gh. Nandriş, fratele Aniţei, se hotărăşte să abandoneze tot şi să plece în România; nimic şi nimeni din familie nu-l poate convinge să-şi schimbe hotărîrea. La ultimul argument al acestora: „Din gospodar ce eşti, mîine vei fi servitor", tatăl le-a răspuns: „La ruşi nu sînt gospodari, sînt colhoznici. Şi chiar de-ar fi, prefer să fiu servitor la români decît gospodar la ruşi".

„Nici acum nu pot să înţeleg – reia Gh. Nandriş – din ce izvor şi-a adunat acest ţăran de 39 de ani atîta forţă morală, încît nici pierderea averii, nici dragostea pentru copii, nici mila pentru mama lui bolnavă să nu-l poată clinti

din hotărîrea sa. Ce s-a petrecut oare în sufletul lui cînd își lua rămas bun de la fiecare? De la unul din copii nu și-a putut lua rămas bun, fiindcă fugea plîngînd în jurul casei și striga printre lacrimi: «nu te las, tată, să mă săruți, fiindcă vrei să ne părăsești». Acel copil netrebnic, care a sporit durerea tatălui său, am fost eu. Toate acestea îmi arată că sînt oameni pentru care valoarea libertății depășește celelalte valori și nu poate fi înlocuită cu nimic" (1991: 167).

Am dat acest fragment mai lung din „mărturisirea" lui Gh. Nandriș nu atît pentru a-l așeza în balanța posibilului răspuns la întrebarea disjunctivă: e această carte un text ficțional, cu diferite strategii de ficționalizare, sau e literatură-document, cu atît mai mult pentru că, prin personajul-narator Anița, se afirmă un alt mod de apărare a esenței ființei umane – libertatea; libertatea interioară își află întemeiere și resurse de apărare în conștiința unei consubstanțialități între dimensiunea națională și dimensiunea divinului din ființa umană. În acest sens, pentru Anița Nandriș limba (română) se dezvăluie a fi – dincolo de orice concept filosofic – spațiu sacru, *adăpost al ființei.*

Și totuși, de ce să ezităm între cele două posibile interpretări: literatură document sau literatură ficțională, atîta vreme cît cele mai multe sau toate elementele „subiectului" arată că este vorba de trăirea reală de către Anița a unor evenimente-momente de istorie într-o vreme și într-o lume cu determinări istorice precise.

Chiar de ar fi vorba de o lume ficțională, critica, inclusiv critica stilistică sau poetică, ar vedea în personajul-narator un simbol al destinului ființei umane sau al ființei românești intrată în conflict cu istoria sau, mai exact, supusă agresivității istoriei, agresivității unei *boli a istoriei.* Și ar identifica și interpreta mărcile narativității.

Dar ce spune textul și contextul său, strict referențial – cu referent extraverbal?

1) Că Anița Nandriș a existat, a fost deportată în Siberia ca mii, zeci de mii de români, că s-a întors (între acei puțini români care s-au mai putut întoarce), că a murit și a fost înmormîntată în cimitirul din Mahala. Și că înainte de a muri a scris și a lăsat textul prezentei cărți.

2) Că lumea semantică a cărții se instituie și funcționează în temeiul unor principii ale narativității.

Poetica modernă, asumîndu-și, de fapt, principiul fundamental al autonomiei esteticului, postulează existența unui referent intern al textului literar, în opoziție cu textul neartistic, care descrie lingvistic un referent extraverbal, extern.

Textul Aniței Nandriș determină o interpretare specifică și, prin aceasta, o modificare de optică chiar a poeticii. Lumea semantică proprie acestei cărți își asumă lumea istorică, pe care o transcende fără a-i anula, însă, identitatea ei, și determinată și determinabilă spațial, temporal, uman.

Principiul (şi principiile) creativităţii se dezvăluie a nu fi monopolul lumilor ficţionale. Creativitatea persoanei istorice (aici a Aniţei), devenită personaj-narator (dar fără a fi doar un „personaj de hîrtie"), se poate manifesta şi în această direcţie, a transformării unei lumi istorice într-o lume semantică şi a coexistenţei acestora ca două lumi consubstanţiale. Din această perspectivă, textul Aniţei Nandriş putea fi pus în circulaţie cu titlul originar: *Amintiri din viaţă*.

Autoarea manuscrisului a hotărît să nareze evenimentele trăite de ea însăşi şi de cei cu care a intrat în raporturi imediate, dar şi-a pus aceste amintiri sub semnul condiţiei fiinţei umane; prin aceasta, ea le-a scos, de fapt, din curgerea lor strict fenomenală şi le-a înscris într-un proces, complex şi subtil, de semnificare.

Prima frază este relevantă tocmai în acest sens, al ieşirii din lumea strict fenomenală a evenimentelor – proprie referentului extraverbal – şi al intrării în lumea semnificativă a „referentului" semantic: *„Prin cîte poate trece o fiinţă ominiască fără să-şi dea siama..."*.

Dincolo de generalitatea sentenţioasă din semantica globală a enunţului, circumstanţialul de mod *fără să-şi dea siama...* deschide drum ideii că, *prin actul scrierii*, naratorul (aici Aniţa Nandriş) *dă sens*, înscrie într-un proces de generare a unei lumi semantice *cele trăite*.

În desfăşurarea naraţiunii sale – *povestire scrisă* –, Aniţa se află prinsă între două temporalităţi care, însă, ajung să se suprapună; cartea (povestea) este o permanentă trecere de la suspendarea conştiinţei existenţei a două temporalităţi: „Parcă azi văd şi îmi amintesc destul de bine, *era* vară pe la Sfîntul Ilii, într-o duminică dimineaţă. Părinţii *au mers* la biserică, noi copiii *am rămas* acasă. *Eram* şi eu cu doi fraţi care mai eram pe lîngă părinţi. Diodată *vedem* la poartă..." (*ibidem*: 11) la readucerea temporalităţii trăite în curgerea evenimentelor în desfăşurarea temporalităţii povestirii lor întemeietoare de sens. Dar lumea evenimentelor, retrăită, din stratul de adîncime al fiinţei în prezentul povestirii, nu se lasă pe de-a-ntregul narată, trecută în lume lingvistică; limba se dovedeşte neputincioasă, dominată de referentul istoric; fiinţa nu se poate elibera de retrăirea temporalităţii trecute; aşa se relevă a fi mai întîi momentul ocupaţiei ruseşti în nordul Bucovinei: „Peste scurt timp ce s-a început în sat *nici nu mai pot să povestesc.* Au trecut vreo 26 de ani de atunci şi acum sînt cu condeiu în mînă să pun aceste cuvinte pe hîrtie. Mi se urcă păru în sus şi îmi mărg furnici prin tot trupu cînd îmi amintesc de momentele acelia" (*ibidem*: 53).

Suspendarea distanţei dintre cele două temporalităţi este produsă mai ales de desfăşurarea specifică narativităţii (în mod frecvent, specifică narativităţii basmului popular), a dinamicii interne a categoriilor de timp şi persoană şi de înscrierea structurii enunţurilor în raportul *semantică – sintaxă* de tip narativ:

a) Verbul dezvoltă, ca în basmul popular, rol ontologic; îşi asumă această funcţie narativă prin dezvoltarea unui sens impersonal (absolut sau relativ), întrebuinţat mai ales la imperfect: „Parcă astăzi văd... *Era* pe la Sfîntul Ilii, într-o duminică dimineaţă...” (*ibidem*: 11).

Primind ca subiect gramatical demonstrativul *asta*, neutru şi nedeterminat sub aspect semantic, înglobînd o semantică evenimenţială dintr-o frază anterioară, verbul *a fi* sensibilizează temporalitatea lumii povestirii, prin „pauza” care se instituie în actul narării, investindu-l cu oralitate: „A trecut aşa vara, ş-a început toamna. Apele au început să îngheţe. *Asta* era pe la sfîrşitul lui septembrie şi începutul lui octombrie” (*ibidem*: 110).

b) Lumea narată prinde fiinţă prin imperfect: „Cînd începiau atacurile, întîi începiau tunurile a bate. Bătiau cîte o zi întreagă, altădată o zi şi o noapte. După ce încetau tunurile, începiau din puşci şi mitraliere. Nu se auzia nimic alta decît parcă ar fierbe var întruna [...]. Cînd venia căruţele cu răniţi îţi era mai mare mila, de nu putiai să te uiţi. Căruţele mergiau numai pas după pas ca să nu hurduce, dar tot picături de sînge rămîneau în urmă. Soldaţii, sărmanii, se văitau care mai tare, care mai încet după cum aviau putere. Aici îi ţineau cîteva zile, îi pansau mai bine şi îi trimitiau la spitaluri mai mari. Mulţi erau grav răniţi, care îşi dau sufletu şi îi ducia la ţintirim” (*ibidem*: 13-14), dar naratorul nu se poate opri la contemplarea unei lumi care redevenea lume „istorică”; el reintră în desfăşurarea ei, prin perfect compus, şi o aduce în temporalitatea narării prin prezent: „Şediam cu lumina stinsă. Copiii au adormit, dar noi amîndoi şi mama şediam şi vorbiam prin întuneric. Cînd deodată a început cînele să latre. Ne uităm pe feriastră, de la poartă, a intrat o ciată neagră în ogradă. Cînd i-am văzut, parcă mi-a luat toată puterea şi am zis unu către altu: de acuma e gata cu noi. Peste cîteva secunde au înconjurat casa, cum le era obiceiu lor, şi alţii au bătut în uşe să le deschidem. Bărbatu a aprins întîi lampa şi pe urmă a deschis uşa” (*ibidem*: 56).

Prin caracterul său spontan, cu originea într-o tensiune interioară cu totul specială, raportul *imperfect – perfect compus* se relevă a fi o componentă funcţională în matricea narativă specifică a cărţii Aniţei Nandriş, în structurarea căreia intră frecvent în complementaritate cu raportul *persoana a III-a – persoana a II-a*: „Mai era un sac de făină... dar ce puteai să faci cu făina, că nu aveai unde să fierbi, să coci...” (*ibidem*: 12), „Mergiam cu ea cîte 7, 8 şi 10 chilometri pe apă, pînă unde putiai găsi un loc mai rădicat cu iarbă de cosit pentru iarnă” (*ibidem*: 128) şi cu raportul *persoana I – persoana a II-a*: „Pentru noi parcă era o mirare, căci unde am trăit nu vedeai pămînt gol în luna lui iunie. Am trecut în Basarabia, acolo era încă mai cald şi mai frumos” (*ibidem*: 135), „Dar cu cît este mai amărîtă o fiinţă ominiască, cum am fost noi, care ne-am întors după optsprezece ani de pribegie de prin meleaguri atît de pustii şi geroase, şi cînd ai ajuns pe locurile unde te-ai născut, unde ai muncit din

tinereţe, în loc să-ţi alini durerile din urmă, a trebuit din nou să mai suferi" (*ibidem*: 141).

Dezvoltînd o funcţie narativă, persoana a II-a, în raport cu celelalte persoane gramaticale sau în afara acestui raport, încarcă textul de o mare forţă sugestivă în privinţa stărilor interioare acute ale fiinţei, tocmai prin iluzia detaşării de sine, pe fondul implicării totale a sinelui: „Era cîte o noapte cu ger aşa de mare şi cu viscol, acolo-i zicea «buran», de te gîndiai, mai bine ar fi să mori decît să te chinuiască. Şedeai opt ceasuri clănţănind din dinţi. Îţi da o îmbrăcăminte din piei de «oleni», adică acea îmbrăcăminte era pentru toate trei schimburi. Cînd mergiai să primeşti postu, acela pe care îl schimbai să dezbrăca şi îl îmbrăcam eu sau cel care primia postu [...]. Cînd o trăgeai pe tine, simţiai numai o greutate de te dureau umerii, dar căldură nu-ţi da mai nimic. Dar nu aveai ce pretinde nimic, căci ţi-a dat „gusi" de îmbrăcat, căci aşa-i zicea la îmbrăcămintea ceia" (*ibidem*: 106-107), „Am crescut văcuţă, era ce mînca, era de-acum cu ce să îmbrăca. Dar străinătatea şi dorul de locurile unde te-ai născut te chinuiau neîncetat" (*ibidem*: 134).

c) Intră în structura matricei narative descrisă de dinamica internă a celor două categorii gramaticale: timp şi persoană, interferenţa aproape permanentă a celor patru categorii de stiluri (direct, indirect, indirect liber, vorbire directă legată), în nararea complementară de evenimente şi de dialoguri: „Tata, iarăşi, ca şi întîia oară, a încărcat căruţa cu cîţiva saci de pîine, mai bulendre de îmbrăcat, de schimbat, de aşternut. Parcă, cît merge într-o căruţă [...]. Dar o vacă era cu viţel mic şi n-a putut s-o mîie prin aşa colotău. A lăsat-o acasă. Cînd să porniască tata cu căruţa, eu nu vrau să mă sui în căruţă să plec. De ce a lăsat vaca ceia cu viţel mic acasă, că au să vie moscalii să taie vaca şi viţelu" (*ibidem*: 15), „Nu mult mergem şi întîlnim o femeie care o întriabă îndată pe mama, unde merge şi unde ţi-s băieţii, că uite ce-i, îi spune mamei, la cutare casă strîng moscalii băieţi şi, cu lacrimi în ochi, îi arată mamei o mojilă de gunoi în grădină" (*ibidem*: 19).

d) Prin persoana a II-a, naratorul îşi înscrie ascultătorul, asemeni povestitorului popular, în aceeaşi temporalitate, a narării: „Şi chiar putia să rămîie, căci nu să prăpădia lumia, dar ştiţi cum e mintia celui tînăr..." (*ibidem*: 34), sau actualizează în prezenţa lui stări de surpriză sau de uimire, printr-o aceeaşi sintagmă din basmul popular, marcă a oralităţii: „am intrat în casă, ce să vezi, nimic, nici pat, nici masă, nici scaun, nici laiţă, patru păreţi goi" (*ibidem*: 29).

Suspendarea distanţei dintre cele două temporalităţi în actul narării adînceşte opoziţia dintre cele două spaţio-temporalităţi în care se zbate destinul fiinţei umane, în ipostaza istorică a fiinţei româneşti în spaţiul bucovinean: spaţio-temporalitatea *fiinţei libere*, în comunicare directă cu timpul lumii şi spaţio-temporalitatea fiinţei deposedată de condiţia ei esenţială – *libertatea*.

Identitatea celor două spaţio-temporalităţi se întemeiază mai ales lexical. Dinamica lexicului (considerat în categoriile proprii: neologism, element popular, cîmpuri semantice etc.) reflectă în mod sugestiv cele două lumi în dimensiuni sociale, culturale, chiar umane în general, între care se desfăşoară „istoria" fiinţei româneşti reprezentată de Aniţa, concomitent persoană istorică – personaj narativ – narator: „Căci tot ei au chemat băieţii tineri care mai erau prin sat, să se strîngă sara la casa naţională, aşa să zicea atunci, dar acum să zice la club" (*ibidem*: 52), precum şi raportul dintre cele două lumi; această perspectivă a fiinţei faţă cu cele două spaţio-temporalităţi, distincte şi opuse, este marcată, implicit şi explicit, de opoziţia adverbială *aici* – *acolo* şi *acum* – *atunci*.

Timpul *povestit* îşi face loc în timpul povestirii prin adverbul *acolo*, care şi-l asumă şi pe *atunci* şi care este în mod frecvent complementar cu *cealaltă* limbă – cel mai adesea, limba ocupantului.

Cît de mare a trebuit să fie presiunea limbii ruse, ca singura limbă pe care o tolerau stăpînii exilaţilor în Siberia, o dovedeşte revenirea frecventă în amintirea Aniţei a terminologiei ruseşti.

Cît de importantă a fost limba română pentru apărarea fiinţei româneşti se reflectă în modul în care sînt înscrise în structura textului termenul românesc şi termenul rusesc în numirea unor realităţi: „Fiecare «lotcă», adică *barcă*, tot greşesc, după cum se zicea acolo... şi aşa cum veneam cu *barca* plină..." (*ibidem*: 120), „Mai la o margine pe malul unei rîpi era o «zimliancă», aşa îi zicea acolo, adică un *bordei* în pămînt" (*ibidem*: 85), „Tatăl vostru a fost «culac», aşa să zicea la ei" (*ibidem*: 138), „Lucram mai departe *păzitor*, «staroj» cum ne zicea acolo" (*ibidem*: 103), „Fără nici o vorbă m-au dat în «sud», adică să mă judece pentru că nu am ieşit la lucru" (*ibidem*: 110), precum şi modul specific în care se desfăşoară funcţia denominativă a limbii prin cele două categorii de unităţi lexicale: *cuvinte ruseşti* şi *cuvinte vechi româneşti*.

Lumea lui *acolo*, corelată temporal cu *atunci*, adică lumea spaţio-temporalităţii fiinţei deposedată de condiţia ei esenţială – *libertatea*, este reflectată lexical prin termeni cu caracter strict descriptiv, chiar termeni „tehnici", proprii circumstanţelor exterioare în care se mişcă personajele; cei mai mulţi sînt termeni din limba rusă, denumind majoritatea realităţi noi, de civilizaţie materială, de organizare socială, cu absenţa ca şi totală a termenilor exprimînd realităţi culturale, stări afective etc.: „Aşa au lucrat vro cîţiva ani, băietul cel mare lucra «zvinovoi», cel de-al doilea a lucrat la început «matroz», pe urmă «priomcic»" (*ibidem*: 121), „Făciam «zavali», aşa le ziciau acolo. Nu puniau nici un fel de temelie sub casă, puniau «brovnile», adică bradul, lemnul aşa cum era rotund, îl clădiau pe pămînt, dar nu-l ciopliau să se lipiască bine unul de altul. Puniau un rînd de lemn, apoi aşterniau un rînd de «moh», adică un fel de muşchi care creştea prin tundră..." (*ibidem*: 95-96).

Termenii rămîn cel mai adesea rusisme: *zvinovoi, oblasti, vîtrodnoi, pasialca, cartucica, palatca, stada,* chiar şi atunci cînd sînt introduşi de povestitor în sistemul gramatical al limbii române: *flaguri, nacialnicii, parosele* etc.

Lumea de aici, din spaţio-temporalitatea *naratorului* (autor şi personaj totodată), înglobînd într-o perspectivă de continuitate pe *atunci* şi *acum*, fiinţează prin termeni populari (numeroase locuţiuni), expresie a culturii populare româneşti (tradiţii, locuire etc.) şi a stărilor interne, a raporturilor inter-umane: *îmi ţineam firea, mi se rupea inima, mă frămîntam cu gîndul, eram cu inima îndoită, să lege nunta* (*ibidem*: 26), înaintea *căsuţei* era o *şuricică*, a făcut o *viţeluşcă* (*ibidem*: 30), *ne-am mai înjghebat cîte una şi alta* (*ibidem*: 142) etc.

Semantica populară a termenilor este cel mai adesea încărcată poetic în retrăirea unor stări tensionate, în perceperea coordonatelor esenţiale ale lumii, precum *timpul* şi *spaţiul* etc., de parcă personajul narator şi-ar afla în însăşi forţa expresivă a limbii resursele apărării fiinţei: „împingeam aşa cum puteam zilele" (*ibidem*: 106), „de-acum împingeam aşa viaţa..." (*ibidem*: 88), „aşa am împins iarna aceea" (*ibidem*: 98), „pînă sub amiază" (*ibidem*: 44), „începea să amurgească" (*ibidem*: 67), „lucram... pînă către siara..." (*ibidem*: 66), „pînă la o bucată de iarnă..." (*ibidem*: 71), „am noptat o bucată de noapte".

Opoziţia *aici – acolo* orientează şi desfăşurarea semanticii imaginarului. Imaginarul lui *aici* se întemeiază pe metafora *cuibului*, semn al gradului maxim de statornicie, solidaritate, intimitate, siguranţă a fiinţei şi al stării de libertate prin evocarea *păsării* şi a *zborului*: „Îşi poate închipui orişicine că păsările, cocostîrcul, rîndunica şi multe altele, cînd se întorc primăvara îşi caută cuibul pe care l-au lăsat [...]. Aşia că să ştie orişicine că tare e scump cuibul tău" (*ibidem*: 140-141), „Căci durerea mea a fost nespus de mare cînd m-au răpit duşmanii din cuibul meu..." (*ibidem*: 131), „De cum ni-au răpit din cuibul nostru..." (*ibidem*: 132).

Pentru lumea lui *acolo*, starea de înstrăinare a fiinţei, de nesiguranţă, din cauza absenţei reperelor temporale, spaţiale, culturale, afective, îi aduce Aniţei în minte semantica descîntecelor: „eu numai atît ţin minte cum da baba cu mîna îndărăpt spre bolnav şi tot spunia din gură ca să iasă răul din bolnav, să miargă în locuri pustii, în locuri depărtate, în locuri unde cucoşii nu cîntă şi oamenii nu îmblă. Atunci mă gîndiam unde sînt locuri în care oamenii nu îmblă şi cucoşii nu cîntă, dar acum cînd ni-au dus pe noi, am văzut că ni-au dus pe locuri care încă nu au fost călcate de fiinţă ominiască" (*ibidem*: 132).

Dacia literară (serie nouă), anul IX, nr. 4, 1998, p. 15-18.
şi în volumele *Probleme actuale de lingvistică română*,
Chişinău, Universitatea de Stat Moldova, 2003, p. 62-73 şi
Introducere în stilistică, Iaşi, Editura Polirom, 1999, p. 267-274.

SENSURI BRÂNCUŞIENE ÎN DOUĂ „ÎNCIFRĂRI" POETICE: LUCIAN BLAGA ŞI MIRCEA ELIADE

Poetica modernă a deplasat accentul în interpretarea procesului de semnificare dinspre structura textului (obiectului artistic) înspre receptarea lui. Chiar şi atunci cînd se are în atenţie raportul *creator – creaţie*, receptarea îşi revendică un loc privilegiat prin întrebarea privind rolul luării în consideraţie a receptorului în chiar actul de structurare a textului, întrebare integrată sau rămasă în afara problematicii „orizontului de aşteptare".

Dacă privim lucrurile dintr-o altă perspectivă, trebuie să subliniem că însăşi crearea „obiectului artistic" implică o primă etapă a receptării – receptarea *Cărţii lumii*, imagine centrală în creaţia eminesciană, prezentă, într-o altă dezvoltare stilistică, şi în creaţia lui Blaga. Înţelesul semnelor din *Cartea lumii* este dezvăluit fiinţei umane în devenire fiinţă poetică, în creaţia eminesciană, prin poveste şi în stare de uimire: „Mama-i ştia atîtea poveşti, pe cîte fuse/ Torsese în viaţă... deci, ea l-au învăţat/ Să tîlcuiască semne ş-a păsărilor spuse/ Şi murmura cuminte a rîului curat.// [...]/ A firii dulce limbă de el era-nţeleasă/ Şi îl împlea de cîntec, cum îl împlea de dor [...]// Visa copilul" (Eminescu, 1952: 319).

În creaţia lui Blaga, cel care traduce semnele din *Cartea lumii* este poetul: „Chiar şi atunci cînd scriu stihuri originale/ nu fac decît să tălmăcesc./ Aşa găsesc că e cu cale./ Numai astfel stihul are un temei/ să se-mplinească şi să fie floare" (Blaga, 1967: 333).

Să observăm, mai întîi, că însăşi limba – fapt de cultură (Eugeniu Coşeriu) – e un receptor/interpret al lumii; este acesta primul nivel de „încifrare" a semnelor din *Cartea lumii* în planul semantic al cuvintelor din cea de-a doua numire a lumii, în înţelesul lui Lucian Blaga din *Cuvintele originare.*

Dar, odată cu numirea lumii prin limbă, se produce sau se deschide drum spre interpretarea lumii prin mituri. În felul acesta, imaginarul mitic, concentrat în stratul semantic de adîncime al cuvintelor limbii şi/sau desfăşurat narativ în mituri, se constituie într-un al doilea nivel de „încifrare" a sensurilor din *Cartea lumii.*

* * *

Dacă „încifrarea" sensurilor din *Cartea lumii* în limbă şi în creaţiile de cultură originar orală se constituie, prin descifrare, într-o cale de acces la cunoaşterea identităţii specifice a poporului care vorbeşte şi pe care l-a format limba, descifrarea sensurilor din creaţiile culte ridică diverse probleme de natură estetică, circumscrise, cum spuneam mai sus, în ultima vreme, cu prioritate fenomenului receptării, dar fără a se putea ignora că „încifrarea" acestor

sensuri nu este întru totul independentă de cele două nivele de receptare precedente: al semanticii limbii şi al imaginarului mitic.

Nu ne propunem aici o discuţie despre diferite nivele de receptare sau despre diferite categorii de cititori/receptori. Considerăm numai că, situată între creare şi receptare, creaţia artistică poate fi înscrisă într-un proces de tipul *semnificaţie – sens. Semnificaţia* este ceea ce a încifrat în cartea sa creatorul, *sensul* este ceea ce devine *semnificaţia* în actul de receptare. Şi tot simplificînd, în desfăşurarea acestui proces creaţia artistică poate fi situată între receptarea inocentă şi receptarea ştiinţifică.

Receptarea inocentă (dar nu ignorantă!) presupune din partea cititorului, a receptorului în general, un mod şi un nivel propriu de *a fi*, specific fiinţei lui culturale.

Receptarea ştiinţifică (care este percepere şi/sau interpretare) implică în plus, din partea exegetului, admiterea adevărului că sensul/sensurile unei creaţii artistice nu poate/nu pot fi traduse fără rest în limbaj ştiinţific.

Între cele două tipuri de receptare, un loc special poate fi revendicat de receptarea prin creaţie/re-creaţie artistică. Am spune chiar că, la fel cum semnele din *Cartea lumii* pot fi receptate – descifrate numai prin încifrarea în sensurile din creaţia poetică, sensul unei creaţii artistice se descifrează „fără rest" prin încifrarea lor, prin limbaj artistic, într-o altă creaţie, iar în acest mod creaţia artistică are două dezvoltări semantice consubstanţiale: 1) descifrează sensuri din creaţia „receptată" şi 2) le încifrează în sensuri proprii.

Din această perspectivă, se relevă exemplare pentru receptarea/interpretarea operei sculpturale a lui Constantin Brâncuşi, poemul lui Lucian Blaga, *Pasărea sfîntă* (publicat, mai întîi, în 1926, în revista „Gîndirea", tipărit apoi, în 1929, în volumul *Laudă somnului*) şi piesa de teatru *Coloana nesfîrşită*, publicată de Mircea Eliade, mai întîi în 1970, în „Revista scriitorilor români", nr. 9, de la München.

În această situaţie de *descifrare – încifrare*, s-ar putea vorbi de un al treilea nivel de „încifrare" a sensurilor din *Cartea lumii* sau de un al doilea, dacă înţelegem obiectul artistic, întemeiat prin creativitate umană consubstanţială creativităţii divine, ca parte din *Cartea lumii*; după ce le-a dat fiinţă sculptorul, *Pasărea* lui Brâncuşi şi *Coloana infinită* se integrează între semnele din lume şi ca atare li se cer descifrate sensurile.

Cele două creaţii literare (poemul lui Blaga şi textul dramatic al lui Mircea Eliade) comunică între ele, întrucît cele două creaţii brâncuşiene şi semnificaţiile din care se constituie nucleul lor semantic se află ele înseşi într-un raport specific de comunicare în creaţia lui Brâncuşi şi se disting prin perspectivele specifice în care este dezvoltat acest nucleu.

Nucleul semantic comun are caracter arhetipal şi este generat de aspiraţia spre dezmărginire a fiinţei umane, tensionată de imposibilitatea acceptării condiţiei de prizonierat într-o spaţio-temporalitate fenomenală.

Accesul la esenţă este calea regală spre dobîndirea libertăţii. E acesta spaţiul în care se întîlnesc gîndirea estetică a lui Constantin Brâncuşi: „Artistul trebuie să ştie să scoată la suprafaţă fiinţa din interiorul materiei şi să fie unealta care dă la iveală însăşi esenţa sa cosmică, într-o existenţă cu adevărat vizibilă" (Zărnescu, 1994: 97), „Ceea ce este real este numai esenţa" (*ibidem*: 115) cu poetica şi gîndirea lui Blaga. În căutarea esenţei, de altfel, a identificat filosoful culturii o trăsătură definitorie a epocii: „Pornirea spre esenţial e una din trăsăturile caracteristice ale epocii noastre. Aplecarea spre «esenţial» corespunde unui apetit metafizic" (Blaga, 1968: 141), epocă în care îl recunoaşte integrat pe Brâncuşi, prin *Pasărea sfîntă*, în denumirea dată de filosof şi de poet: „O apropiere între Pasărea sfîntă de-atâtea ori realizată în metal orbitor şi o veche catedrală se impune cu insistenţă şi fără de voie. Acelaşi extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi ale miraculoasei păsări ca şi în spirituala înălţare a unei biserici. Ghicim o bărbătească tăgăduire a realităţii în acest extaz care transfigurează gîndurile şi vedeniile lui Brâncuşi ca şi ale altor sculptori contemporani" (*ibidem*: 140).

Pasărea – *Pasărea de aur, Măiastra, Pasărea în văzduh* – este ea însăşi în opera lui Brâncuşi o ipostază a imaginarului *dezmărginirii* fiinţei umane, prin esenţa semanticii sale simbolice – *zborul*: „Eu nu am căutat în toată viaţa mea decît esenţa zborului! Zborul, ce fericire!" (Zărnescu, 1994: 120), „Istovesc la Pasărea măiastră (vrăjită) din 1909 încoace [...]. Eu aş vroi să reprezint imponderabilul într-o formă concretă" (*ibidem*: 119).

Cealaltă ipostază este reprezentată de *Coloana infinitului*, a cărei esenţă semantică este *înălţarea* ca *urcare*, transcenderea condiţiei fenomenale prin efortul fiinţei umane: „Cînd o fi întreagă, – explică vocea Brâncuşi în *Coloana nesfîrşită* a lui M. Eliade – o să vedeţi atunci cum urcă! Nu zboară. Băgaţi bine de seamă, că asta nu e Măiastra. Asta urcă, urcă, urcă..." (Eliade, 1970: 83), „Tot secretul stă în asta: [...] spre Cer oamenii nu pot zbura, aşa cum zboară pasările. Spre Cer, omul trebuie să urce. Să urce mereu. Cu picioarele şi cu mâinile" (*ibidem*: 93).

Pentru Benjamin Fundoianu, *Pasărea* este chiar portretul lui Brâncuşi: „Cine va îndrăzni să judece Pasărea lui Brâncuşi? [...]. Să se ştie că această Pasăre [...] nu este decât imaginea lui Brâncuşi" (Pogorilovschi, 2006: 53).

Din perspectiva înţelegerii operei ca *Tot*, perspectivă impusă de însăşi creaţia sculpturală a lui Brâncuşi şi susţinută de aforismele sau de diversele comentarii ale sculptorului: „*Păsările de aur, Măiestrele* şi *Coloana fără de sfîrşit...* sînt nişte proiecte care, odată mărite, ar putea să umple toată bolta cerească şi să o susţină" (Zărnescu, 1994, p. 123), un portret al lui Brâncuşi mai aproape de identitatea creativităţii şi creaţiei lui rezultă din complementaritatea celor două categorii de creaţii sculpturale: *Pasărea* şi *Coloana nesfîrşirii*. Sau poate, mai potrivit, un autoportret în limbaj sculptural. Portretul va fi

întemeiat, la un al doilea nivel, în limbaj poetic, de Lucian Blaga şi Mircea Eliade, prin cele două creaţii – *Pasărea sfîntă* şi *Coloana nesfîrşită.*

* * *

Poet al elementelor, Lucian Blaga descifrează şi încifrează sensul/sensurile *Păsării* lui Brâncuşi într-o perspectivă a misterului între revelaţie şi ascundere: „Ascultînd revelaţii fără cuvinte/ subt iarba cerului zborul ţi-l pierzi" (Blaga, 1967: 123). Filosof al culturii, el descifrează semantica *Păsării* prin înţelegerea raportului cu imaginarul mitic românesc, înţelegere implicită în poezie, explicită în interpretarea direcţiilor în artele începutului de secol XX: „Printre cei dintîi chemaţi să găsească în sculptură noul drum socotim neapărat şi pe acel ciudat român, care de atît timp şi-a părăsit ţara, fără a-şi părăsi, însă, şi legendele şi amintirile bizantine ale acesteia: Brâncuşi" (idem, 1968: 139).

Teoretician al mitului şi istoric al miturilor şi religiilor, M. Eliade interpretează sensul *Coloanei nesfîrşite* din perspectiva dinamicii spaţialităţii între *adînc* şi *înalt*, în înţelegerea aşezării fiinţei umane faţă cu fiinţa lumii, cu raportare la imaginarul mitic al umanităţii (*Axis mundi, Arborele cosmic, Labyrintul, Turnul Babel*), între sacru şi profan: „Brâncuşi – scrie Eliade în *Jurnal* – a conceput *Coloana infinită* ca o axis mundi prin care se poate ajunge la cer" (1993: 569), „Întocmai după cum zborul lui Daedalus – spune Brâncuşi prin vocea sinelui profund reprezentat de Fata în piesa lui Eliade – se leagă de labirintul pe care-l săpase foarte adînc sub pămînt, tot aşa *Coloana nesfîrşită* se leagă de monumentul pe care voiţi să-l săpaţi în muntele din Indor..." (idem, 1970: 97); „mi-aţi spus că zborului lui Daedalus i-aţi răspuns înălţînd *Coloana*" (*ibidem*: 98); „Coloana fără sfîrşit *este negarea Labyrintului*" – scrie Brâncuşi însuşi (Zărnescu, 1994: 33).

Dar tocmai pentru că cele două categorii de creaţii sculpturale sînt parte dintr-un Tot, specificitatea de mai sus este doar relativă, şi în ceea ce priveşte raportarea la imaginarul mitic, şi sub aspectul dezvoltărilor semantice.

Dincolo de ceea ce ar putea reprezenta ipostaze distincte prin semnificaţii simbolice (virtuale) – *Pasărea*: aspiraţia fiinţei umane spre libertate absolută, semnificată prin *zbor*, şi *Coloana nesfîrşită*: imperativul depăşirii condiţiei fiinţei umane, prin punerea în act a aspiraţiei spre eliberare, semnificat prin *urcuş*, nucleul semantic comun – *dezmărginirea* – primeşte în cele două creaţii poetice dezvoltări relevînd aceleaşi trăsături definitorii ale lumii întemeiate:

– *sacralitatea*
– *primordialitatea*
– *dinamica adînc – înalt*
– *tensiunea mister – revelaţie*

modulate de un imaginar specific.

Lucian Blaga situează sub semnul sacrului *Pasărea* lui Brâncuşi încă din titlu – *Pasărea sfîntă*. Comentariul apoi, aşezat în poziţia *motto*-urilor: „Întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuşi”, poate trimite la denumirea dată unora din ipostazele, numeroase, ale *Păsării – Oiseau d'or* dar, în perspectivă poetică, epitetul *de aur* o situează sub semnul mitului.

Cu această deschidere, imaginarul poemului instituie o spaţio-temporalitate prin care simbolul păsării îşi dezvăluie caracterul arhetipal, printr-un plan semantic, în dezvoltarea căruia Lucian Blaga corelează şi modelează două straturi precedente: imaginarul mitologic din creaţia/cultura orală românească şi europeană (sau indoeuropeană) şi imaginarul creaţiei sculpturale a lui Brâncuşi în ansamblu: „*Măiastra*!... ea se zbate aprig, ca tot ceea ce am realizat pînă azi, să se înalţe spre ceruri” (Blaga, 1968: 120), în care miticul şi sacrul sînt consubstanţiale: „Spre imensitatea văzduhului – aceasta este Pasărea mea [...]. Eu nu doresc să reprezint nici o pasăre, ci să exprim însuşirea în sine, spiritul ei, zborul, elanul [...]. Dumnezeirea este pretutindeni; şi cînd uiţi cu desăvîrşire de tine însuţi şi cînd te simţi umil şi cînd te dăruieşti. Divinitatea rămâne în opera ta; ea este magică... Ei bine, o doamnă de la New York, care a simţit într-adevăr acest lucru, a îngenuncheat şi a plîns în faţa uneia dintre Măiestrele mele. Iubesc tot ceea ce se înalţă” (Zărnescu, 1994: 119).

Înălţarea e de înţeles – totdeauna – spre Dumnezeitate. Nici una din păsările sale Brâncuşi nu a numit-o cu sintagma *Pasăre sfîntă*, dar fiecare din ele este purtătoare a dumnezeirii.

Versurile „În vîntul de nimeni stîrnit” şi „În păduri plutitoare-ai strigat/ prelung deasupra întîilor ape” întemeiază spaţio-temporalitatea originară sub aspect cosmogonic – în aceeaşi consubstanţialitate *sacru – mitic*. Acvaticul este elementul primordial, iar imaginea ***vîntului de nimeni stîrnit*** nu este departe de imaginea genezei din mitologia românească: „Ori încotro te-ai fi întors şi te-ai fi uitat, era numai apă... Odată, nu se ştie nici cînd, nici cum, că n-a fost nimeni să vadă, apele au început să se mişte încetul cu încetul, aşa cum ar sufla cineva pe suprafaţa apei”.

* * *

Două însemnări ale lui Brâncuşi: „Eu forma o caut în tot ceea ce creez!”, „Eu cred că o formă adevărată, în plastică, ar trebui să ne sugereze infinirea” (*ibidem*: 132) cheamă peste timp două enunţuri eminesciene, unul reflectînd tensiunea acută din lăuntrul fiinţei poetice în procesul de creaţie: „O, fericiţi acei ce pot da formă!” (Eminescu, 1952: 490), şi un altul, care induce înţelegerea formei ca principiu întemeietor în interiorul unei relaţii de consubstanţialitate cuvînt/sens – formă/expresie: „E păcat cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmul [...] în formă numai forma” (*Strîngerea literaturei noastre populare* – idem, 1970: 47).

Cu această înţelegere – prezentă şi în însemnările lui Brâncuşi: „În filosofia mea asupra vieţii, separarea materiei de spirit şi orice soi de dualitate rămîne o iluzie" şi, mai ales: „Contemplaţi lucrările mele pînă cînd le vedeţi. Cei aproape de Dumnezeu le-au văzut". *Păsările* lui Brâncuşi sînt în acelaşi timp *Pasărea* – semnificînd *dezmărginirea* – şi realizările concrete, variate, dar fiecare cu autonomia ei semantică – *Pasărea de aur, Măiastra, Pasărea în văzduh.* Conţinutul frazei cu referire directă la *Măiastra*: „Aici am avut de luptat cu două mari probleme. Trebuia să arăt în formă plastică sensul spiritului, care este legat de materie. Concomitent trebuia să fuzionez toate formele într-o unitate perfectă. Chiar formele contradictorii trebuiau să se unifice într-o comuniune nouă, finală" (Zărnescu, 1994: 120) poate fi extins cu aceeaşi valoare de adevăr la variantele, manifestări concrete, în succesiune, ale unui sens profund, existînd în simultaneitate tensionată în opera lui Brâncuşi, corespunzător, de altfel, chiar concepţiei exprimate de sculptorul însuşi: „Sculptorul se luptă cu materialele: piatră, bronz, marmură sau alte materiale şi încearcă să îmbine toate formele într-o unitate perfectă şi să le insufle viaţă... Iar dacă nu formăm o singură fiinţă în opera noastră, este mai bine să ne apucăm de altceva, decît să încercăm să fim sculptori" (*ibidem*: 107).

Cu o astfel de viziune sunt integrate variate ipostaze ale *Păsării* în poemul lui Blaga, ipostaze de recunoscut, între ascundere şi revelaţie. Apartenenţa la sacru, fixată prin titlu, *Pasărea sfîntă*, se dezvăluie şi printr-un imaginar al aspiraţiei spre asimilarea în Absolut, în interiorul comunicării *cer – pămînt*, prin *potir* – semnificînd deschiderea spre *înalt* (*receptacul* al lumii – în interpretarea lui Ion Pop, 1981: 119) şi *clopot* – orientare spre *adînc*: „Pasăre eşti? Sau un clopot prin lume purtat?/ Făptură ţi-am zice, potir fără toarte" (Blaga, 1967: 123), amîndouă semne poetice purtînd atributul sacralităţii.

Pasărea se revelă deopotrivă ca pasăre solară şi pasăre chtoniană: „Ai trăit cîndva în funduri de mare/ şi focul solar l-ai ocolit pe de-aproape", printr-o deschidere absolută, prin aşezare în continuitatea *adîncul – înaltul*: „Din văzduhul boltitelor tale amiezi/ ghiceşti în adîncuri toate misterele", cu suspendarea hotarelor dintre cele trei nivele ontologice: subpămîntean, pămîntean, celest. În nivelul subpămîntean: „dormind în tenebre ca în poveşti" este inclus şi nivelul suboceanic: „Ai trăit cîndva în funduri de mare", amintind de imaginarul eminescian al Daciei mitice: „Zîna Dochia cu glasu-i cheam-o pasăre măiastră" (Eminescu, 1952: 127), „Ăsta-i raiul Daciei veche – a zeilor împărăţie/ Sufletele mari, viteze ale eroilor Daciei/ După moarte vin în şiruri luminoase ce învie/ Vin prin poarta răsăririi/ Care-i poarta de la rai" (*ibidem*).

În sfera thanaticului – prin care citim moartea ca prag de trecere – s-ar putea să răsune alte ecouri eminesciene – cîntecul Păsării măiestre: „Cînd acea pasăre cîntă, lumea rîde-n bucurie", reîntemeiat într-o altă direcţie de semnificare, amintind de pasărea-suflet din mitologia populară: „ca fluier părelnic de

vînt/ cînţi celor ce somnul şi-l beau/ din macii negri de subt pămînt" (Blaga, 1967: 123).

Din această perspectivă, interpretarea dată de Ion Pop (1981: 120), considerînd poezia lui Blaga în ea însăşi – în acest punct (ochiul păsării sfinte este deopotrivă solar şi nocturn) se poate întîlni cu interpretarea lui I. Pogorilovschi – *Pasărea* lui Brâncuşi este pasăre-călăuză în trecerea dintr-un tărîm al întunericului într-un tărîm al luminii (Pogorilovschi, 2006: 96 ş.a.). Suspendarea nivelelor ontologice (în semnificaţia mitologică a *Păsării*) este sensul captat şi în/prin cealaltă formă – *Coloana fără sfîrşit* – descifrat şi încifrat de Mircea Eliade printr-o dublă dezbatere:

– în interiorul fiinţei creatorului în dialog cu sinele profund, reprezentat de personajul numit în diverse etape Fata şi Doamna;

– în dezvoltarea raportului creare – receptare: „Doamna: – Dacă e nesfîrşită *în sus*, trebuie să fie nesfîrşită şi *în jos*, sub pămînt..." (Eliade, 1970: 106). „Brâncuşi: – Spune-le de ce am ales locul acesta: pentru că numai de aici se poate vedea cum *urcă la cer*" (*ibidem*: 107). Verbul *urcă* – la prezent imperfectiv, intensificat semantic şi stilistic prin reiterare, în aceeaşi piesă a lui Mircea Eliade: „Cînd va fi întreagă, o să vedeţi atunci cum *urcă*! Băgaţi bine de seamă că asta nu e Măiastra. Asta *urcă, urcă, urcă... Urcă* sus de tot pînă nu se mai vede" (*ibidem*: 83) – este semnul principiului *devenirii*, identificat de Lucian Blaga în estetica noului stil: „Arborii lui Van Gogh au ceva din zbuciumul universalei deveniri... Mişcările moderne de la Van Gogh, Matisse pînă la arta lui Picasso, Brâncuşi şi Archipenko încearcă să taie drum spre absolut" (Blaga, 1968: 71), al vieţii interioare a creaţiei, în interpretarea lui Brâncuşi, care comentează: „Frumos sculptate, frumos dăltuite, frumos lustruite şi migălos şi bine redate detaliile. [...] Da... Dar nu erau vii! Parcă ar fi fost nişte fantome! Încremeniri chiar! Eu doresc să redau mişcare şi viaţă, avînt şi bucurie curată" (Zărnescu, 1994: 100).

Accesul la sensul creaţiei este condiţionat de întîlnirea creator – receptor în interiorul aceleiaşi imagini, percepută în esenţa captată prin forma consubstanţială sensului: „Dacă vrei să te înalţi, ia-te la luptă cu materia, sileşte piatra să se urce la cer. Uită-te la Coloană şi porneşte, urcă, înalţă-te..." (Eliade, 1970: 97), „Cînd o fi gata – vorbeşte Brâncuşi în piesa lui M. Eliade – de-abia atunci *are să se vadă* că e *nesfîrşită...*" (*ibidem*: 95), „Cînd o fi întreagă, o să vedeţi atunci cum urcă!" (*ibidem*: 83), „Eu cred că de oriunde ai privi-o – vorbeşte primul Poet – o vezi *întreagă*, dar *nesfîrşită* numai de aici o vezi" (*ibidem*: 100).

Recunoaştem aici – în relaţia *întreagă – nesfîrşită* – perceperea exactă a principiului *devenirii* – în propoziţia definitivă a lui Constantin Noica: „Brâncuşi a sculptat infinitive lungi" (1987: 248); gramatical vorbind – sau, mai exact, lexico-gramatical – substantivul provenit din infinitivul lung e *substanţă* (ca substantiv) *în devenire* (prin originea lui verbală). Aceasta este poetica lui Brâncuşi.

Modul de generare a sensurilor poetice – încifrare a sensurilor sculpturale face posibil, totodată, dintr-o perspectivă metapoetică, implicită sau chiar explicită, accesul la poetica lui Blaga, dublînd într-o anumită înţelegere poetica lui Brâncuşi. Altfel spus, poemul *Pasărea sfîntă* poate (sau trebuie) să fie interpretat ca o *ars poetica*, deopotrivă pentru sculptura lui Brâncuşi şi pentru poezia lui Lucian Blaga.

Versul „geometrie înaltă şi sfîntă", esenţial pentru suprapunerea celor două poetici (Brâncuşi – Blaga), trimite la o idee centrală în estetica formelor la Brâncuşi – proporţia, coerenţa geometrică: „Forma şi proporţiile sale echilibrate sînt marele DA" (Zărnescu, 1994: 101), „Proporţiile interioare ale obiectului vă spun totul" (*ibidem*: 124), „Proporţia interioară este ultimul adevăr inerent în absolut toate lucrurile" (*ibidem*: 125).

Ideea este convertită estetic de Mircea Eliade în *Coloana nesfîrşită.* La propunerea unui oaspete, care ar vrea să cumpere Coloana şi să o instaleze în America, cu acceptarea tuturor condiţiilor ipotizate de el: „Dar o facem înaltă, maestre [...]. O facem de trei sute, de cinci sute de metri!... Cît vreţi dumneavoastră de înaltă", răspunsul lui Brâncuşi reflectă tocmai principiul proporţiilor, singura exigenţă în generarea sensului: „Brâncuşi: – Dacă o fac mai înaltă, nu mai e nesfîrşită..." (Eliade, 1970: 108).

Acest principiu stă pe temelia consubstanţialităţii *creativitate umană* (manifestată în sculptură/poezie) – *creativitate divină* (manifestată în armonia lumii): „Cînd creezi trebuie să te confunzi cu Universul şi cu elementele. [...] Simplitatea formei, echilibrul precis şi matematic, arhitectura trebuie să le preţuim tot atît de mult, cît şi materialele" (Zărnescu, 1994: 103). *Mimesis*-ul creaţiei înseamnă nu imitarea lumii, ci repetarea, într-o aceeaşi ordine a Firii, a gestului prin care Creatorul originar a întemeiat Cartea de semne a Lumii: *„Să creezi ca un Demiurg*, să porunceşti ca un Rege, să munceşti ca un sclav!" (*ibidem*: 161), „Eu vă vorbesc numai despre acea sculptură care posedă viaţa ei proprie; iar nu despre vreuna care ar avea vreo formă asemănătoare vieţii" (*ibidem*: 124).

* * *

Privit din perspectiva poeticii poeziei, acelaşi vers trimite la principiul poetic al lui E. A. Poe, aşa cum interpretează creativitatea lui Blaga Ion Barbu: „Dl. Blaga ştie precis unde trebuie căutată poezia. Propriile sale investigaţii şi experienţe fraterne... din aceşti ultimi nouă ani îl obligă să cunoască principiul poeziei ca o spiritualitate a vizualităţii: «o geometrie înaltă şi sfîntă»" (Blaga, 1967: 471).

Printr-o relaţie complexă între abstract şi concret, între mitic şi sacru, imaginea din prima strofă: „În vîntul de nimeni stîrnit/ hieratic Orionul te binecuvîntă,/ lăcrimîndu-şi deasupra ta/ geometria înaltă şi sfîntă", situează, semantic, geneza poeziei într-o comunicare intimă între fiinţa poetică şi fiinţa

Lumii; deschiderea uraniană, semn al acestei comunicări, poartă prin Orion – imagine geometrică şi semantică mitică – ecourile unei iubiri tragice.

Altă ipostază a deschiderii fiinţei Lumii, în imaginea potirului: „Făptură ţi-am zice, *potir* fără toarte", a *urnei*, tot fără toarte, în poezia *Rune*, cu aceeaşi aşezare întrebătoare a fiinţei umane în faţa semnelor din *Cartea lumii*: „În chip de rune, de veacuri uitate, poart-o semnătură făpturile toate./ Slăvitele păsări subt aripi o poartă/ -n liturgice zboruri prelungi ca viaţa./ În slujba luminii, urnă făr-de toartă,/ luna şi-o ţine ascunsă pe faţa/ vrăjită să nu se întoarcă.// [...]// Rune, pretutindeni rune,/ cine vă-nseamnă, cine vă pune?/ Făpturile toate, ştiute şi neştiute,/ poart-o semnătură – cine s-o-nfrunte?"(*ibidem*: 163). Iar *potirul* intră în relaţie sau tentează intrarea în relaţie cu *clopotul*: „Pasăre eşti? Sau un *clopot* prin lume purtat?/ Făptură ţi-am zice, *potir* fără toarte", într-o perspectivă de semnificare în care ceea ce „se primeşte" din înalt se revarsă peste lume. Deschiderea spre *înalt*, orientarea spre *în jos* semnifică prin aceste imagini comunicarea cerului cu pămîntul – prin creaţie. Ne-am putea aminti aici de înţelegerea situării Poetului în viziune eminesciană între Divinitate şi Umanitate: „Poeţii, filosofii unei naţiuni, presupun în cîntec şi cuget înălţimile cerului şi-l comunică naţiunilor respective" (Eminescu, 1977: 180).

Cu o altă stilistică şi dezvoltînd o altă variantă de semnificare, aceeaşi deschidere se produce prin *Coloana infinirii*, într-o însemnare a lui Brâncuşi: „Du-te!... Îmbrăţişează „Columna infinirii" cu palmele mîinilor deschise. Apoi, înălţîndu-ţi ochii, priveşte-o şi vei cunoaşte, astfel, Sinele cerului..." (Zărnescu, 1994: 132). Prin această deschidere spre fiinţa Lumii, creaţia este cunoaştere a esenţei prin reîntemeiere. *Coloana fără sfîrşit*, cu punctul de plecare în mitologia românească – stîlpii cerului, stîlpii cu pasăre deasupra din cimitir, stîlpii casei ţărăneşti – face cunoscută dimensiunea sacră a lumii, iar prin aceasta îi reîntemeiază esenţa: „Brâncuşi: [...] Chiar dacă nu va fi atît de înaltă pe cât spuneţi voi, *nu va avea sfîrşit*. Nu se va opri nici în cer. Îl va străpunge, şi se va înălţa şi mai sus!

Învăţătorul: Dar Cerul nu există, domnule Brâncuşi. Ştiinţa a dovedit că nu există [...].

Brâncuşi: [...] Dacă înalţ Coloana cum ştiu eu... o să înceapă şi Cerul să fie..." (Eliade, 1970: 85).

Înălţarea Coloanei – deschidere a fiinţei, prin artă, spre esenţa sacră a lumii, nu înlătură tainele, revelă doar existenţa lor; rămîne o taină dispariţia copiilor care urcă, se caţără pe coloana încă neterminată, dar acesta e semn că ei, copiii, au înţeles: „Învăţătorul: Să vă spun cum e, domnul Brâncuşi: parcă i-ar atrage ceva, ceva nevăzut şi neştiut, aşa, ceva ca o vrăjitorie... [...]

Brâncuşi: Dacă îi atrage ca un magnet, e bine... [...] Dar cum au ghicit? Cum le-o fi trecut asta prin cap! Copiii, vreau să spun. Ce fac?" (*ibidem*: 83).

Raportul cu taina, cu misterul lumii este, în același mod, esența poeziei în poetica lui Lucian Blaga.

Privind poemul *Pasărea sfîntă* ca un semn poetic complex, imaginarul ei se relevă a fi o sinteză a elementelor, în relații de complementaritate:

– *ai trăit în funduri de mare*: acvatic + teluric (Apă și Pămînt) (suboceanic)
– *focul solar l-ai ocolit:* aer – foc (uranian)
– *în păduri plutitoare-ai strigat*: pămînt (vegetal) + apă
– *deasupra întîilor ape*: acvatic (în moment genezic)

și, dintr-o altă perspectivă, o sinteză a receptării esenței lumii – *potir*, sub semnul sacrului, al lumii, care este ea însăși *o cîntare*: „din umbră mă ispitesc singur să cred/ că lumea e *o cîntare*" (Blaga, 1967: 119) și a convertirii într-o altă cîntare (încifrare), sub același semn al sacrului și al armoniei muzicale – *clopot*. *Pasărea* este *cîntec*; este aceasta imaginea absolutizării creației: „*Pasăre* ești? [...]/ *cîntec* de aur rotind" (*ibidem*: 123). La fel, am spune, ca în *Odin și poetul*, la Eminescu, în care Ondina este zeița adîncurilor mitice din lumea suboceanică a lui Odin, unde ajunge Poetul, „luceafăr răsărit din fundul Mărei negre" (ca și *Pasărea* lui Blaga, ca și *Păsările* lui Brâncuși), întruchipînd *Poezia*, este *cîntec*: „Nu ești un *cîntec* însăși – cel mai dulce,/ Cel mai frumos, ce a fugit v'odată/ Din arfa unui bard?" (Eminescu, 1952: 108).

Epitetul *de aur* își relevă dimensiunea mitică – esența limbajului poetic la Blaga: „Viziunea poeziei mele este întotdeauna mitică [...]. Este în poezia mea un fel de a crea mituri. Gîndesc poetic în frînturi de mituri, pe care le creez. Substanța mitică a poeziei mele trebuie înțeleasă ca o substanță a transcendenței și ca o revelare a acesteia" (Livadă, 1974: 142).

Prin *cîntec* se poate transforma condiția existențială a ființei umane: „*Pasăre ești?*/ [...]/ *cîntec de aur* rotind/ peste spaima noastră de enigma moarte.// [...]/ *cînți* celor ce somnul și-l beau/ din macii negri de subt pămînt" (Blaga, 1967: 123).

Purtătoare de lumină stranie/străină – imagine enigmatică a unui spațiu al morții – cu harul revelației: „Fosfor cojit de pe vechi oseminte/ ne pare lumina din ochii tăi verzi./ Ascultînd revelații fără cuvinte/ subt iarba cerului zborul ți-l pierzi", *Pasărea-creație* are acces la tainele lumii, într-o perspectivă a absolutizării verticalității (*geometrie înaltă și sfîntă)* în care *adîncul* se deschide *înaltului* (printr-o imagine în care *zborul păsării* se suprapune cu înălțarea *Coloanei fără sfîrșit*). Dar misterele „descifrate" trebuie să rămână nedestăinuite: „Din văzduhul boltitelor tale amiezi/ ghicești în adîncuri toate misterele./ Înalță-te fără sfîrșit,/ dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi", dezvoltînd nucleul semantic al poeticii lui Blaga, exprimat încă în poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ și nu ucid/ cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc/ în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte" (1967: 3).

Limba Română, Chișinău, nr. 10-12, 2007, p. 22-32.

M. BLECHER: FIINŢA UMANĂ ÎNTRE METAFORA NOROIULUI ŞI METAFORA ZBORULUI

Dintre scriitorii români, Max Blecher (1909-1938) ocupă o poziţie singulară, atît în ceea ce ar fi, nu o istorie, ci o panoramă a literaturii române, cît şi – şi aceasta ni se pare cu deosebire important – într-o panoramă a modalităţilor de a lua naştere şi a fi ale operei literare.

Opera lui Blecher este relativ redusă ca întindere – un volum de versuri, o plachetă, de fapt, pentru bibliofili, *Corp transparent* (1934), trei, să le spunem, romane sau, într-un anume sens, trei volume ale aceluiaşi roman: *Întîmplări din irealitatea imediată* (1936), *Inimi cicatrizate* (1937), *Vizuina luminată* (publicat integral, mai întîi, în „Almanahul literar" – 1970, apoi la Cartea Românească – 1971, de Saşa Pană), mai multe eseuri, cronici, recenzii. Redusă ca întindere, opera lui M. Blecher este, însă, o operă de excepţie, dar nu în sensul absolut al termenului, ci ca spaţiu şi expresie artistică a unui destin uman înscris într-un proces de căutare şi de apărare a umanităţii omului şi semnificaţiei lumii, într-un raport de interdependenţă.

Prin personajul central (naratorul) şi prin ceea ce se defineşte conţinut, nu întru totul îndreptăţit, în textul literar, s-a interpretat romanul lui Blecher ca o operă autobiografică, iar prin stil şi viziune a fost situată între existenţialism şi suprarealism. Scriitorul a fost apropiat de Bruno Schultz şi de Jean-Paul Sartre, de Gide şi de Lautréamont. S-au făcut trimiteri la filosofia lui Kirkegaard.

Dar singularitatea şi valoarea de excepţie a operei lui M. Blecher tocmai aici îşi află originea; ea conţine date descriind coordonate temporale şi spaţiale cu foarte multă uşurinţă recognoscibile în lumea din afara textului – oraşul Roman, sanatoriul de la Berck, tînărul bolnav de morbul lui Pott, locuind undeva la marginea oraşului de la confluenţa Moldovei cu Siretul. Chiar în momentul „recunoaşterii" acestor „reale", însă, cititorul – chiar cititorul romaşcan – le pune identitatea mărginită temporal şi spaţial sub semnul îndoielii.

Iar cu aceasta am intrat în chiar nucleul semantic central al creaţiei lui Blecher – raportul dintre lumea „vizibilă", „măsurabilă" şi semnificaţiile acestei lumi, semnificaţii care singure ele pot asigura identitatea adevărată a lumii. Conştientizarea acestui raport generează drama personajului aflat în faţa întrebării „Cine sînt eu?", semnificînd identitatea cea mai adevărată a fiinţei umane, dincolo de ceea ce apare la exterior: „Teribila întrebare «Cine anume sînt eu?» trăieşte atunci în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele şi nişte organe ce-mi sînt complet necunoscute. Rezolvarea ei este cerută de o luciditate mai profundă şi mai esenţială decît a creierului. Tot ce e capabil să se agite în corpul meu se agită, se zbate şi se revoltă mai puternic şi mai elementar decît în viaţa cotidiană. Totul imploră o soluţie" (Blecher, 1936: 6).

Numai că această cufundare în adîncul fiinţei în căutarea propriului eu se soldează cu un eşec, de vreme ce, în momentul revenirii în lumea cotidiană, totul se dovedeşte a-şi fi păstrat aceeaşi „ordine” şi „exactitate”, neîntemeiate pe sens şi nedezvoltînd sens: „Zbaterea mea în nesiguranţă nu mai are atunci nici un nume: e un simplu regret că n-am găsit nimic în adîncul ei. Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificaţie a putut fi legată atît de profund de materia mea intimă... Numai în această dispariţie subită a identităţii regăsesc căderile mele în spaţiile blestemate de odinioară şi numai în clipele de imediată luciditate ce umează revenirii la suprafaţă, lumea îmi apare în atmosfera aceea neobişnuită de inutilitate şi desuetudine” (*ibidem*).

Raportul de interdependenţă dintre întrebările privind propria identitate şi întrebări privind identitatea lumii este tensionat de coexistenţa ambelor perspective: interioritatea şi exterioritatea fiinţei umane în sfera semantică a aceleiaşi unităţi lexicale: *a cădea, cădere*: „Iată pentru ce nu înţeleg nimic din ceea ce se petrece în jurul meu şi continui să «cad» în viaţă printre întîmplări şi decoruri, printre clipe şi oameni, printre culori şi muzici, tot mai vertiginos, secundă cu secundă, tot mai profund, fără sens, ca într-un puţ cu pereţii zugrăviţi cu fapte şi oameni, în care «căderea» mea nu este decît o simplă trecere şi o simplă traiectorie în vid...” (idem, 1971: 27-28).

Este acesta spaţiul şi direcţiile de desfăşurare a crizei de identitate şi de sens în textul scriitorului:

1) Care este *eul* real – cel exterior, mergînd printre oameni, intrînd în raport cu lumea umană etc., sau cel din lăuntrul fiinţei, care poate să aibă alte legi, de adîncime?

2) Care este identitatea lumii acesteia? Ce este dincolo de exactitatea ei inutilă?

Omul Blecher murea la marginea oraşului Roman înainte de a fi împlinit 30 de ani, după o perioada în care, pe fondul unei răni fiziologice incurabile, se accentua o sfîşiere lăuntrică exasperantă, în care *om* şi *scriitor*, într-o permanentă şi extrem de rapidă alternare de roluri, pînă la confundare, îşi căutau identitate şi sens. O perioadă de aproape un deceniu, din cele trei de viaţă, în care agresivitatea unui biologic negativ se va dovedi, de fapt, în cele din urmă, neputincioasă în faţa dimensiunii spirituale a omului.

Cîţi dintre romaşcanii care treceau pe strada C. Morţun în anii ’30 bănuiau cît de tensionată era lupta dintre biologic şi spiritual în fiinţa umană care, retrasă în singurătatea din curtea de la marginea oraşului, era sfîşiată nu atît de conştiinţa trădării definitive a unui biologic – duşman în propria casă – cît de nevoia de a descoperi esenţa umanului, dincolo de propriul trup, „închis în sacul lui de piele”, pentru a putea înţelege esenţa lumii?

Apropiaţii săi, scriitori mai cu seamă, care îl vizitau sau cu care corespondа, au reţinut din comportamentul lui Blecher două aspecte extrem de importante: 1) ignorarea stării de boală şi 2) modalitatea (inclusiv modalitatea

fizică – expresie a jertfirii totale) de a-şi scrie cărţile. Singurele referiri la boală priveau sfîrşitul ei, conştientizat, în timpul acelor „întîlniri" cu scriitori-prieteni, cu o seninătate absolută: „«Te primesc pe patul meu de moarte» – îşi aminteşte Saşa Pană – erau obişnuitele lui cuvinte. Glasul venea de departe [...]. Niciodată convorbirea nu s-a oprit asupra bolii, la teribila mizerie fiziologică ce ispăşea" (*Cu inima lîngă M. Blecher*, cuvîntul introductiv al lui Saşa Pană la ediţia întocmită de el; *ibidem*: 5).

Dar „patul de moarte" – pat de mereu adîncită sfîşiere – era şi patul-„masă de lucru", în care experienţa individuală, trăită din perspectiva fiinţei umane, trecea într-o lume de sensuri de profunzimi ontologice: „Proptea peste genunchi o scîndură – îşi aminteşte Saşa Pană – cu picioarele tăiate pieziş şi – în aceeaşi poziţie în care dormea, în care mînca – Blecher sprijinea cartea ori caietul" (*ibidem*: 6). Pe acest pat, în care se va sfîrşi în anul 1938, avea să scrie *Întîmplări din irealitatea imediată*, carte care aproape că i se impune: „Se plămădeşte ca o fiinţă proteică – îi scria autorul lui Saşa Pană în iulie '34. N-am scris încă nimic cu atîta *pasiune* (*s.a.*, M.B.)" (*ibidem*: 318).

De aici, de la Roman, de pe măsuţa de lîngă patul omului-scriitor avea să ia manuscrisul Geo Bogza, alt nepreţuit prieten, care avea să se îngrijească de publicarea lui, peste doi ani, în 1936, la Editura Vremea.

Tăcerea asupra bolii era, fără îndoială, un scut împotriva bolii însăşi.

A vorbi înseamnă a fixa imediat un raport direct cu realul, iar realul era rană; corporalitatea sonoră, i-mediată, a cuvîntului ar fi creat loc de manifestare corporalităţii biologicului agresiv.

A scrie, în schimb, însemna a fixa în înţelesuri profunde procesul de căutare a semnificaţiei unei lumi şi a unei fiinţe umane sfîşiată de întrebări. Cuvîntul scris era cuvîntul care creează, care apără creînd sensuri sau numai căutînd sensuri. Cuvîntul vorbit ar fi fost interjecţional-mimetic; ar fi putut cel mult exprima, cu totul parţial şi, în orice caz, superficial, starea unui om. Cuvîntul scris putea cuprinde în sine, concomitent, sfîşierea unei fiinţe umane, cu existenţă precară în timp, şi – prin transcendere – sfîşierile umanului în general. „Durerea cea mai crudă, cea mai mare/ Aflînd o formă află uşurare", fixa Eminescu funcţia cathartică a actului poetic. Elaborarea romanului lui Blecher se înscrie într-un proces de această natură; scriitorul îşi află mîntuirea în construirea lumii de sensuri a cărţilor sale, prin care se încarcă de sens şi lumea şi propria lui fiinţă.

Cuvîntul are în literatură, privit din această perspectivă, două funcţii interdependente: spaţiu de reflectare şi exprimare a identităţii celei mai adevărate a scriitorului şi spaţiu de construire a unui univers semantic cu existenţă proprie, specifică, guvernat de legi specifice, dar înscris sau numai determinînd un dialog permanent cu lumea extralingvistică.

Eul uman se află în mod fatal înscris într-un raport de interdependenţă cu lumea în care se mişcă fiinţa umană. Eul scriitorului autentic trăieşte în

modul cel mai dramatic acest raport. Creaţia lui Blecher „fixează" tocmai această tensiune dramatică a eului uman înspăimîntat de lipsa sa de identitate într-o lume care este, ea însăşi, lipsită de identitate, de vreme ce şi atîta vreme cît nu-şi lasă dezvăluită semnificaţia sau nu se lasă încărcată de semnificaţie. Exactitatea lumii, oricît ar părea de paradoxal, nu dezvăluie identitatea ei ci, dimpotrivă, i-o ascunde: „Ce puteam face împotriva unei exactităţi atît de aspre?" (idem, 1936: 108), se întreabă personajul lui Blecher, pentru a încheia zbaterea interioară: „lumea avea un aspect comun al ei în mijlocul căruia căzusem ca o eroare [...] era atît de meschin închisă în exactitatea ei..." (*ibidem*: 110). De aceea, între „ţipătul superb al lui Rimbaud: Am isprăvit prin a găsi sfîntă dezordinea morţii mele" şi luciditatea lui Paul Valéry: „Lucrurile lumii nu mă interesează decît sub raportul intelectului", Blecher se situează, în eseul *Care este esenţa poeziei?* (1971: 243-247), de partea celui dintîi, pentru că un logic care oganizează lumea prin degradarea lui în convenţional, o desemantizează. Altfel spus, lumea devine astfel şi inutilă şi lipsită de semnificaţie.

Teroarea instalată de lumea obiectelor îşi are rădăcina tocmai în imposibilitatea aflării semnificaţiei lor şi a lumii; nu întîmplător temenii *sens, înţeles, semnificaţie*, cel mai adesea în construcţii negative, domină lexicul acestei cărţi.

Care sînt, atunci, sau care ar putea să fie căile de acces la semnificaţia lumii, acces care înseamnă a descoperi sau a da semnificaţie lumii şi concomitent a descoperi propria identitate? Sau măcar a respinge absurdul unei lumi care nu se poate încărca de sens din cauza exactitudinii şi automatismului ei?

Trei sînt căile care se întrevăd, în planul de adîncime, al universului semantic al cărţilor lui Blecher: *iubirea, moartea, visul*; căi ce ar trebui să orienteze fiinţa umană în rătăcirea sa dramatică printr-un labirint al căutării sensului şi al propriului eu. Această căutare a sensului se concretizează într-o zbatere tensionată între *noapte, întuneric, umezeală, mizeria materiei informe*, la un pol, *lumină, alb, puritatea zborului* – la celălalt pol, o permanentă zbatere între noroiul *care trage la fund desacralizînd lumea şi fiinţa umană şi* zborul alb *al păsării, situînd lumea şi fiinţa umană sub semnul dezmărginirii.*

Metaforele şi relaţiile metaforice din structura romanului construiesc şi reflectă sfîşierea lăuntrică a fiinţei umane prinsă între condiţia *noroiului*, materie primară, informă: „Eram acum crescut din noroi, una cu dînsul, ca ţîşnit din pămînt [...]. Eu însumi eram o creaţie specială a noroiului, un misionar trimis de el în această lume" (idem, 1936: 89) şi condiţia *păsării*, semn al zborului, al smulgerii din limite exact trasate: „Vezi cele două păsări albe care zboară din acoperiş în acoperiş? Sînt sufletele noastre..." (*ibidem*: 186).

În profunzimile eului, îşi cere dreptul la existenţă, împotriva invaziei materiei primare, semn al agresivităţii iraţionalului, fiinţa umană cea adevărată: „Ceva în mine se zbătea undeva în depărtare, ca şi cum ar fi vrut să-mi dovedească existenţa unui adevăr superior noroiului, ceea ce ar fi altceva decît dînsul" (*ibidem*: 115). Agresivitatea noroiului ar putea fi dominată, respinsă

chiar, lumea s-ar putea încărca de sens prin *iubire*; iubirea personajului-narator pentru Edda (nume semnificativ, înscriind ființa umană într-o perspectivă mitică) poate da sens și lumii și propriei existențe: „Persoanele pe cari le vedeam în jurul meu erau tot atît de decorative, de efemere și de materiale ca orice alte obiecte, ca și casele ori copacii. În fața Eddei numai, pentru întîia oară simții că întrebările mele pot evada și, rezonînd în alte profunzimi și într-o altă existență, să mi se întoarcă în ecouri enigmatice și turburătoare. Cine era Edda? Ce era Edda? Pentru întîia oară mă vedeam în exterior, pentru că în prezența Eddei era întrebarea sensului vieții mele" (*ibidem*: 114). Starea de iubire schimbă raportul dintre om și lume, redînd și lumii și ființei umane esența originară. *Copacul de noroi*, dintr-o lume lipsită de sens: „Era sigur acum că și arborii nu erau decît noroi închegat, ieșit din scoarța pămîntului [...]. Și numai arborii? Dar casele, dar oamenii? Mai ales oamenii. Toți oamenii" (*ibidem*: 89) își poate acum recupera esența, recunoscută într-un moment de deschidere a ființei spre puritatea lumii: „Întinsei picioarele pe bancă și rezemîndu-mă cu spatele de un copac găsii o poziție foarte comodă. În definitiv, ce mă împiedica să fiu și eu puternic și nepăsător? Să simt în mine circulînd o sevă viguroasă și proaspătă, cum circula prin miile de ramuri și de frunze ale copacului..." (*ibidem*: 103) și, prin aceasta, s-ar putea impune ființei umane ca spațiu al vitalității: „— Edda, știi tu ce sînt eu?/ — Ce anume?/ — Un copac, Edda, un copac..." (*ibidem*: 106). Dar condiția copacului implică inocență; pierderea inocenței înseamnă reintrarea într-o lume exactă, inutilă și, de aceea, lipsită de sens: „Era acum ceva cert: lumea avea un aspect comun al ei în mijlocul căruia căzusem ca o eroare, niciodată nu voi putea deveni un copac [...]. Lumea [...] era atît de meschin închisă în exactitatea ei încît nu-și putea permite să ia eșarfe drept flori...".

Descoperirii că Edda nu aparținea, de fapt, spațiului mitic în care o situase personajul-narator îi urmează ieșirea ei și din timpul profan. În aceeași toamnă în care naratorul ajunge la conștiința imposibilității intrării în comunicare cu Edda: „Ce puteam oare face împotriva unei exactități atît de aspre? Cum puteam s-o fac să înțeleagă, de pildă, că sînt un copac? Era de transmis în cuvinte imateriale și informe, prin aer, o coroană de ramuri și frunze, superbă și enormă, așa cum o simțeam în mine. Cum aș fi putut face asta?" (*ibidem*: 108), Edda moare.

Moartea Eddei nu aduce după sine numai închiderea primei căi de acces la semnificația lumii – *iubirea*, ci pune sub semnul întrebării și cea de-a doua cale: *moartea* însăși; materia informă își extinde și asupra morții funcția desacralizatoare: „În ziua înmormîntării noroiul fu mai agresiv și mai murdar ca niciodată... În biroul bătrînului Weber totul fu răvășit și dat la o parte pentru a se lăsa loc sicriului să treacă; noroiul intra în odăi triumfător și insinuant, ca o hidră cu nenumărate prelungiri protoplasmatice, îl vedeam bine întinzîndu-se pe pereți, urcîndu-se pe oameni și încercînd să escaladeze sicriul" (*ibidem*: 115).

Nici propria moarte – ipotizată de personajul-narator în *Vizuina luminată* – nu reușește a se constitui într-o cale de acces la sensul grav al existenței: „În ce se diferențiază clipa cînd moare un om, de celelalte cînd nu se întîmplă decît fapte banale și simple?" (idem, 1971: 26). „Căderii" în viață îi corespunde o „cădere" similară în moarte: „Iată și viziunea unui amestec de culori, de lumini și de sunete nedeslușite și în mijlocul cărora cad mereu...".

Cea de-a treia cale, *visul*, ar putea fi o cale autentică de descoperire a sensurilor lumii și ale ființei umane, dacă, în complementaritatea cu *iubirea*, ar putea crea o lume opusă realului, ca în *Inimi cicatrizate*: „Emanuel ațipea o clipă și se scufunda într-o mlaștină. Era o zi de iarnă cu soare și zăpadă ce se topea pe acoperișe. Înota cu galoșii în apă, dar era soare în stradă. Soare! Soare! Ca bulgări de foc ce țîșneau în toate direcțiile! Un joc de artificii – dar ziua în lumină, în zăpadă! Orbitor! Asta vroia întotdeauna Emanuel. Să-l însoțească o fată în soare, pe o zi ca asta. Solange. Poate." (idem, 1937: 186). Împotriva noroiului, întunericului, stării de mlaștină, omul se smulge coșmarului, trece în vis, pentru a căuta adăpost ființei sale în lumină, albul zăpezii, deschiderea zilei, strălucirea soarelui. Semnificația metaforelor lumii din vis este adîncită de semnificația simbolică a numelui personajului feminin, reprezentînd, în real și în vis, lumea iubirii; *Solange* asociază în complementaritate *lumina (Sol)* și *puritatea*, prin transcenderea realului (*ange*). Sub acest semn, lumea exterioară a ființei umane, prizonier al nopții, umezelii destructive și al stării de coșmar: „Umezeala deveni noaptea *o tunică* de febre și coșmaruri" lasă loc lumii interioare a ființei umane dezmărginite prin starea de zbor: „Vezi cele două *păsări* albe care *zboară* din acoperiș în acoperiș? Sînt sufletele noastre..." (idem, 1936: 186).

Dar și această a treia cale este supusă eșecului de vreme ce, cel mai adesea, *coșmarul* nu trece în *vis*, ci trece doar din starea de veghe în starea de somn, făcînd imposibilă distincția real/ireal. Cufundat în „vis" (adică în lumea somnului), naratorul reîntîlnește aceeași lume a realului, cu aceeași exactitate exasperantă, nemailăsînd loc dezmărginirii ființei umane și, deci, nici dezvoltării de sens: „Visez că dorm adînc în patul în care m-am culcat de cu seară. E același decor și timpul aproximativ exact al nopții; dacă, de pildă, coșmarul începe la mijlocul nopții el mă situează cu exactitudine în felul acela de întuneric și de tăcere care domnește la acea oră. Văd în vis și simt poziția în care mă aflu, știu în care pat și în care odaie dorm, visul meu se mulează ca o piele subțire și fină peste poziția mea adevărată și peste somnul meu din acea clipă. În această privință s-ar putea spune că sunt treaz: sunt treaz dar dorm și visez veghea mea. Visez somnul meu din acel moment". Între lumea din vis și lumea din realitate nu hotarul dispare (ca în *Inimi cicatrizate*), ci însăși distincția de identitate. De aceea, deruta este totală: „Într-un sfîrșit ultimul meu țipăt, cel care a fost mai puternic, mă trezește. Mă găsesc deodată în odaia mea adevărată care e identică odăii mele din vis, în poziția în care mă visam, la ora cînd bănuiam în coșmar că mă zbat... În ce constă simțul realității mele?... Mă

zbat acum în realitate, ţip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viaţă, în viaţa mea adevărată. Este cert că e plină zi, că ştiu unde mă aflu şi că trăiesc, dar lipseşte ceva în toate acestea, aşa ca în grozavul meu coşmar" (*ibidem*: 119-120).

Iubirea, moartea, visul, sînt căi încercate *în lăuntrul cărţii* lui Blecher. *Cartea*, însă, este ea însăşi o cale, calea cea mai sigură de acces la sensurile lumii şi la descoperirea – construirea propriei identităţi: „Încerc să mă definesc în *Exerciţii în realitatea imediată*" – îi scria M. Blecher lui Saşa Pană în iulie 1933. Iar în august 1934: „Continui, totuşi, să scriu o carte: o insulă în care alerg cu inima grea ca un nor de ploaie şi mă reîntorc mai pur, aproape suav" (1971: 320).

În acest adînc de sensuri, ale lumii şi ale fiinţei umane, s-a cufundat scriitorul Blecher, uitînd de rana lui fiziologică sau, mai exact, convertind trăirea ei într-un spaţiu de căutare a condiţiei fiinţei umane şi de afirmare a esenţei sale: Omul nu este produs al noroiului; el se defineşte ca atare, ca om, în măsura în care se construieşte pe sine, în lupta cu noroiul, pentru a intra în spaţiul luminii, dînd prin aceasta sens lumii.

Dacia literară (serie nouă), anul VI, nr. 1,1995, p. 28-31.

NICHITA STĂNESCU: *CÎNTEC*

Cîntec îşi numeşte Nichita Stănescu mai multe din creaţiile sale, prin termenul generic sau prin sintagme mai mult sau mai puţin ample: *Cîntec în doi, Trist cîntec de dragoste, Cîntec de iarnă, Cîntec de încurajare, Cîntec fără răspuns, După-amiaza unui cîntec, Cosmogonia sau cîntec de iarnă* etc.

Relaţia dintre o creaţie poetică şi titlul pe care i-l dă creatorul ei este foarte complexă şi cel mai adesea sugestivă. Titlul poate concentra întreaga semnificaţie a unui poem sau poate fi numai „poarta" de intrare în această semnificaţie: poate fi în opoziţie (reală sau aparentă) cu planul semantic al poeziei, determinînd tocmai prin aceasta o anumită dezvoltare a semnificaţiei poetice, sau poate fi neutru, în afara vreunei relaţii semantice cu poezia, definind-o doar sub aspectul formei (*sonet*, de exemplu) ş.a.m.d.

Natura relaţiei depinde, evident, de concepţia despre poezie a creatorului, mai cu seamă în ceea ce priveşte esenţa şi poziţia limbajului poetic în constituirea semnificaţiei lirice (în spaţiul „colaborării" dintre poet şi cititor). Se înţelege de aici că această relaţie se dezvăluie adesea numai prin luarea în considerare a creaţiei unui poet, în ansamblul ei.

Cîntecele lui Nichita Stănescu sînt, în esenţa lor, imnuri; imnuri înălţate deopotrivă existenţei cosmice şi existenţei omului, conştiinţă a universului nemărginit; imnuri înălţate sensibilităţii umane, dragostei, bucuriei, imnuri nostalgice despre trecerea prin timp a omului, imnuri înălţate cîntecului însăşi, artei cuvîntului, adică procesului de creaţie artistică.

Cel puțin cîte un *cîntec* există în toate volumele de pînă acum ale poetului. În cel de-al doilea, în ordinea apariției, *O viziune a sentimentelor*, există chiar mai multe: *Cîntec, Un cîntec fără răspuns, Cîntec de om, Cîntec de primăvară* etc. Fiecare *cîntec* dezvoltă – în funcție și de structura de ansamblu a volumului sau ciclului în care se inserează organic – o semnificație proprie, dar pe un fond mai general de sugestii, cu izvorul în comunitatea – neîntîmplătoare – de titlu. În legătură strînsă cu concepția despre poezie a lui Nichita Stănescu, pentru care expresia poetică nu este numai o componentă a unității *conținut – formă*, ci e însuși principiul activ al poeziei, *cîntec* devine imaginea prin care poetul sugerează încă din titlu – care rămîne relativ liber, autonom de conținutul semantic al creației poetice – primordialitatea artei. Prin conținut și formă deopotrivă, poetul nu „reflectă doar, cu mijloace artistice", o lume perceptibilă și altfel decît estetic, ci creează, totodată, o alta. Ca orice poet adevărat, Nichita Stănescu desfășoară liric o lume a sa pe fondul unei profunde meditații asupra lumii realului. Prin termenul-imagine *cîntec*, raportul artă – realitate este situat, discret, în perspectiva unui alt raport, cel dintre forța creatoare a poetului și creația sa.

* * *

Poezia lui Nichita Stănescu, cerebrală în esența ei, dar desfășurîndu-se destul de frecvent între coordonatele romantice, este încă de la primele volume o permanentă meditație. Sentimentele înseși sînt trăite și meditate concomitent, într-un fenomen discret de dedublare. Volumul *O viziune a sentimentelor* (publicat în 1964) este reflectarea lirică a trăirii unor sentimente (cel al dragostei, în primul rînd), dar este, în același timp – așa cum sugerează și titlul – o meditație asupra lor, o *viziune*. Se relevă, în aceasta, o trăsătură definitorie a creației poetului: *simultaneitatea reflectării lirice și a analizei lucide a sentimentelor umane*, într-un echilibru fragil, frînt cel mai adesea prin impunerea laturii meditative.

În structura de ansamblu a volumului, *Cîntec* este un imn închinat fericirii copleșitoare, dezvoltînd o accentuată stare de uimire, de „minunare", care amintește, într-un anumit sens, de poezia italianului Giambattista Marino. Poetul *se minunează* în fața descoperirii propriei sale existențe, de care devine conștient prin iubire:

„E o întîmplare a ființei mele:
și-atunci, fericirea dinlăuntrul meu
e mai puternică decît mine, decît oasele mele,
pe care mi le scrîșnești într-o îmbrățișare
mereu dureroasă, minunată mereu.

Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte
lungi, sticloase, ca niște dălți ce despart
fluviul rece în delta fierbinte,

ziua de noapte, bazaltul de bazalt.

Du-mă, fericire, în sus, şi izbeşte-mi
tîmpla de stele, pînă cînd
lumea mea prelungă şi în nesfîrşire
se face coloană sau altceva
mult mai înalt şi mult mai curînd.

Ce bine că eşti, ce mirare că sînt!
Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se,
două culori ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, întoarsă spre pămînt,
una foarte de sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că eşti, a-ntîmplării că sînt".

Concentrat în primul vers al strofei a patra, prin două propoziţii exclamative (singurele, de altfel, marcate astfel), aflate sintactic în juxtapunere liberă – mijloc de evitare a închiderii într-un raport sintactic unidimensional („Ce bine că eşti, ce mirare că sînt!"), sentimentul de uimire în afimarea conştiinţei de sine devine, în plan semantic, axul central, organizator, al poemului.

Chiar dacă stă sub semnul *întîmplării*, revelaţia propriei existenţe se află în strînsă legătură, condiţionată, cu revelaţia existenţei fiinţei iubite, a iubirii înseşi, aceasta pusă sub semnul *miracolului* („a *minunii* că eşti, a-*ntîmplării* că sînt").

Poezia se desfăşoară, în planul semantic şi în cel al expresiei deopotrivă, într-o reţea de relaţii binare, ascunzînd sau dezvăluind opoziţii, de adîncime sau de suprafaţă, reale sau aparente, şi situînd întreg fondul semnificativ pe coordonata confruntărilor sau pe cea a solidarităţii contrariilor. Prin aceasta, Nichita Stănescu se relevă un poet romantic, cu rădăcini chiar pînă în lirica eminesciană, dar un romantism aspirînd să evadeze, prin limbaj mai ales, din romantism.

Semnificaţia poemului se desprinde din două componente fundamentale, dezvoltînd între ele relaţii semantice imprecis definite sintactic, situate în ambiguitate între un raport consecutiv şi unul de la cauză la efect:

a) descoperirea iubirii;
b) descoperirea propriei fiinţe.

În planul expresiei, aceste două componente îşi dezvăluie dimensiunile caracterizatoare, pe de o parte, printr-o accentuată reliefare a elementelor circumscrise *eului* poetic, iar, pe de alta, prin dezvoltarea mai multor serii de opoziţii, mai frecvent lexicale, mai rar gramaticale. De altfel, afirmarea însăşi a propriei existenţe şi esenţe se situează într-un spaţiu contrastiv în interiorul căruia se întîlnesc asociate *eul, personalizat,* al poetului, factor pasiv, şi *eul, nedeterminat,* al fiinţei iubite (sau sugestia iubirii înseşi), factor activ, cauză a declanşării stării de fericire şi a revelării propriei existenţe.

În această opoziţie, „personalizarea" propriei fiinţe se reflectă, în structura expresiei, prin frecvenţa ridicată, ca şi obsesivă, a pronumelor personale şi a adjectivelor posesive exprimînd prima persoană:

> „E o întîmplare a fiinţei *mele*:
> şi-atunci, fericirea dinlăuntrul *meu*
> e mai puternică decît *mine*, decît oasele *mele*,
> pe care *mi* le scrîşneşti într-o îmbrăţişare
> mereu dureroasă, minunată mereu.
> ....
> Du-*mă*, fericire, în sus, şi izbeşte-*mi*
> tîmpla de stele, pînă cînd
> lumea *mea* prelungă şi în nesfîrşire...".

Prin săvîrşirea miracolului iubirii, spaţiu de manifestare şi cauză a stării de superlativă euforie, a fericirii care se impune puternică şi atotsuverană, dominîndu-i întreaga fiinţă, poetul devine conştient de propria lui existenţă („E o întîmplare a *fiinţei mele*") şi esenţă, fizică şi spirituală. Sugestia descoperirii surpinzătoare a propriei fiinţe fizice îşi află izvorul principal în dimensiunea *tactilă*, exprimată prin termeni dintre cei mai concreţi, sub aspectul semanticii lor şi sub cel al expresiei, în general „antilirici". Imaginea e aspră. Poetul *îşi simte oasele*, le *aude* cum *scrîşnesc* dureros („*oasele* mele/ pe care mi le *scrîşneşti* într-o îmbrăţişare/ mereu dureroasă..."). Concret-sensibilă, aproape materială, devine însăşi esenţa spirituală: printr-o structură fonetică populară, prepoziţia *dinlăuntrul*, făcînd perceptibile componentele ei: *din* şi *lăuntrul* (cu structură substantivală), situează accentul semnificativ pe sugerarea lumii interioare a poetului („...fericirea *dinlăuntrul* meu/ e mai puternică decît mine").

În contrast cu reliefarea accentuată a eului liric, imaginea fiinţei iubite (sau a iubirii înseşi; sugestia este relativ deschisă) rămîne discretă, inclusă în desinenţele verbale, de persoana a doua singular („...mi le *scrîşneşti* într-o îmbrăţişare", „Ce bine că *eşti*...").

Prin verbul *a fi* mai ales, conjugat la cele două persoane ale dialogului fundamental *tu – eu, fiinţa iubită – poet*, abandonat apoi în densitatea construcţiilor nominale, „confruntarea", de pe coordonata existenţelor („Ce bine că *eşti*, ce mirare că *sînt*!"), se transferă în sfera esenţelor: „Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se,/ două culori ce nu s-au văzut niciodată"). Opoziţia de la nivelul gramatical al desinenţelor verbale şi al pronumelor şi adjectivelor „reprezentative" trece la nivel lexical, circumscriindu-se aici dualităţii *întîmplare – minune*.

Opoziţia este, însă, mai degrabă aparentă sau nu se desfăşoară pe aceeaşi „dreaptă"; *minunea*, de fapt, *nu se opune întîmplării*, ci o presupune. Sau invers: întîmplarea presupune minunea, miracolul. În esenţa lui, raportul e de reciprocitate („a *minunii* că eşti, a-*ntîmplării* că sînt").

În sfera *întîmplării* se află – şi *se descoperă* – eul poetic („...a-*ntîmplării* că sînt"). Prin acest fapt, se deschid sugestii tulburătoare în legătură cu existenţa umană în spaţiul şi timpul cosmic. Dar tot în sfera *întîmplării* se situează şi naşterea iubirii („E *o întîmplare* a fiinţei mele").

În sfera *minunii* este cuprinsă existenţa fiinţei iubite sau a iubirii înseşi („...într-o îmbrăţişare/ mereu dureroasă, *minunată* mereu", „a *minunii* că eşti...").

Cele două sfere se interpătrund. Zona de suprapunere este circumscrisă dezvoltării *iubirii*, care confundă *întîmplarea* şi *minunea* într-un fenomen unic („a *minunii* că eşti, a-*ntîmplării* că sînt"). Acest proces de „confundare", sugerat sintactic prin cele două secvenţe lingvistice simetrice şi identice sub aspect sintactic („a minunii că eşti", „a-ntîmplării că sînt"), devine decisiv pentru sensul de desfăşurare a altor ipostaze în confruntarea celor două existenţe. Între coordonatele unui profund proces de spiritualizare, o opoziţie de altă natură, concepută spaţial, dintr-o vastă perspectivă metaforică şi amintind de poezia lui Tudor Arghezi, se înscrie organic, pierzîndu-se, în aceeaşi antiteză, dizolvată, *întîmplare – minune*:

„Două cîntece diferite, *lovindu-se*, amestecîndu-se,
două culori *ce nu s-au văzut niciodată,*
una foarte de jos, *întoarsă spre pămînt,*
una foarte de sus, *aproape ruptă*
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că eşti, a-ntîmplării că sînt".

Antiteza *sus – jos* este, de altfel, deosebit de complexă în *Cîntecul* lui Nichita Stănescu. Ea atrage, printr-o imagine fantastică, halucinantă, cosmicul şi telurícul, lumea interioară a poetului şi lumea exterioară, spre a se dizolva – printr-o structură gramaticală bazată pe un verb de transformare, de devenire, *a se face* – în dimensiunile sugerate ale unui spaţiu şi ale unui timp nedeterminate:

„Du-mă, fericire, în *sus,* şi *izbeşte*-mi
tîmpla de *stele,* pînă cînd
lumea mea prelungă şi *în nesfîrşire*
se face coloană sau altceva
mult mai înalt şi mult mai curînd".

Dar oricît s-ar anula sau numai masca o serie de opoziţii, rămîn transparente altele, cea dinlăuntrul iubirii, în primul rînd, dinlăuntrul trăirii iubirii, a cărei imagine organic-contrastivă aminteşte de *farmecul dureros* din poezia eminesciană: „într-o îmbrăţişare/ mereu *dureroasă, minunată* mereu".

Dominatoare se instaurează opoziţia în cadrul amplu al metaforei *cuvîntului,* a sugestiei misterului creativităţii cuvîntului, instrument nu numai de cunoaştere şi de comunicare, de stabilire a contactului uman, dar şi de

provocare şi desfăşurare a diversităţii lumii, structurînd-o antitetic sau numai dualist, pe dimensiunea spaţiului şi pe cea a timpului:

> „Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem *cuvinte*
> lungi, sticloase, *ca nişte dălţi ce despart*
> fluviul *rece* în delta *fierbinte,*
> *ziua* de *noapte, bazaltul* de *bazalt*".

* * *

Situat în sfera *întîmplării,* eul poetic o depăşeşte la un moment dat, într-un alt plan al structurii poemului, cînd poetul îşi priveşte din afară propria existenţă de care ia atunci cunoştinţă („...ce mirare că sînt!"). Starea de revelaţie se conjugă – în interiorul aceleiaşi unităţi sintactice, complexe, organizată în două sintagme relativ autonome, datorită juxtapunerii lor, dar în conexiune semantică – cu starea de bucurie izvorîtă din descoperirea existenţei fiinţei iubite (sau a iubirii): „*Ce bine că eşti,* ce mirare că sînt!".

Prin caracterul ei exclamativ, fraza din urmă introduce cel de-al doilea plan al poeziei. În acest plan secund, *trăirea* estetică a sentimentului – *narat* în prima strofă, enunţiativă sub aspect sintactic, *pus* apoi *sub semnul forţei creatoare a cuvîntului,* în cea de-a doua, dominată de conjunctivul visării, *trăit în mod absolut,* în strofa a treia, imperativă în exprimarea izbucnirii fericirii, enunţiativă în sugerarea stării de visare nostalgică – se contopeşte perfect cu *comentarea* lui prin exclamaţie. Este izolată, dar numai în planul expresiei, nu şi în cel semantic, constituindu-se într-un prag dincolo de care cele două planuri se contopesc. Procesul începe printr-o detaşare iniţială a eului liric de sine, de propria lui fiinţă şi de propria lui *întîmplare* – poetul priveşte cu o detaşare absolută („Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se/ două culori... etc."), pentru a sfîrşi printr-o reîntregire în sine, în spaţiul revelaţiei celor două existenţe („...neasemuita luptă/ a minunii că eşti, a-ntîmplării că sînt"). Toată această complexă mişcare semantică sincronizează într-o perspectivă metaforic-revelatorie imaginea sonoră cu cea plastică, pe fondul unei desfăşurări spaţiale pe verticală, trecînd, printr-o schimbare semnificativă a persoanei verbale, în metafora ultimă a dramatismului şi unicităţii revelaţiei existenţiale:

> „Ce bine că eşti, ce mirare că sînt!
> Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se,
> două culori ce nu s-au văzut niciodată,
> una foarte de jos, întoarsă spre pămînt,
> una foarte de sus, aproape ruptă
> în înfrigurata, neasemuita luptă
> a minunii că eşti, a-ntîmplării că sînt".

* * *

Expresie a unei stări de excepţie a sufletului, fascinat şi încărcat de o mare tensiune afectivă, poemul *Cîntec* se desfăşoară într-o complexă succesiune de tablouri şi tonuri, într-o permanentă modificare a ritmului de „curgere" a fluxului sonor al versului, al strofelor (sub aspectul expresiei, mai degrabă autonome), odată cu variate mutaţii în plan semantic. Cadrul acestor mutaţii îl constituie *ruperea* aproape permanentă a corespondenţei dintre unităţile sintactice şi cele de versificaţie. Corespondenţa se păstrează doar la nivelul strofelor. Cu excepţia versului: „Ce bine că eşti, ce mirare că sînt!", component al ultimei strofe, sub aspectul organizării prozodice a poemului dar, de fapt, autonom şi unitar în el însuşi, fiecare strofă închide în sine o singură unitate sintactică amplă, o frază şi, în acelaşi timp, o imagine complexă. În interiorul strofelor, însă, versurile, prin ieşirea din paralelismul cu unităţile sintaxei, cu propoziţia, în primul rînd, impun reliefuri diferite componentelor: le trec în umbră pe unele, spre a le scoate în lumină intensă pe altele, cu rol principal în constituirea semnificaţiei poetice.

În prima strofă, a descoperirii şi afirmării propriei existenţe, trei din cele cinci versuri se termină într-un adjectiv posesiv de persoana I: fiinţei *mele*, dinlăuntrul *meu*, oasele *mele*. Strofa a doua, sugerînd rolul activ al expresiei lingvistice, prezintă în finalul unui vers termenul definitoriu *cuvinte*, căruia i se asociază semantic, prin poziţia prozodică, verbul *despart*, trimiţînd sugestiv spre rolul creator al cuvîntului, şi adjectivul *fierbinte*, reflectînd concepţia lui Nichita Stănescu despre arta poetică. Cea de-a treia strofă e mai complexă; intensitatea trăirii sentimentului, ascuţirea superlativă a simţurilor sînt concentrate în verbul dur, situat, de asemenea, în final de vers, *izbeşte*, asociat într-o unitate sonoră continuă cu forma conjunctă a pronumelui de persoana I: *izbeşte-mi*; expresia visării, apoi, este concentrată în componenta de dimensiuni şi rezonanţe cosmice a semanticii locuţiunii adverbiale *în nesfîrşire* („lumea mea prelungă şi *în nesfîrşire*"). Strofa finală, a împletirii sentimentului de uimire în faţa descoperirii propriei existenţe cu starea de bucurie plină a sufletului luminat de iubire, se încheie odată cu ultimul vers în verbul existenţial *sînt*, impunînd ca esenţială pentru întreaga desfăşurare a ideii poetice revelaţia existenţei.

Reliefarea termenilor cu încărcătură semantică particulară se accentuează, apoi, prin ruperea unor sintagme şi, în consecinţă, a raporturilor sintactice din interiorul lor. Prin pauza de versificaţie, de exemplu, termenii acestor raporturi cîştigă autonomie şi se clarifică reciproc: „să spunem *cuvinte/ lungi, sticloase*", „*izbeşte-mi tîmpla de stele*". Aceeaşi punere în relief îşi află izvorul şi în predominarea netă a juxtapunerii termenilor, scoşi în felul acesta de sub acţiunea de constrîngere a raporturilor sintactice prea exact delimitate prin joncţiune:

„Ce bine că ești, ce mirare că sînt!
Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se,
două culori ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, întoarsă spre pămînt,
una foarte de sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că ești, a-ntîmplării că sînt".

Peste această alternare firească de imagini, de reliefuri, în curgerea ritmică de semnificative variații, poemul își revelă semnificația fundamentală, prin dispunerea simetrică a unor termeni activi în acest proces.

Dezvoltîndu-se sub semnul *întîmplării* (termen de o semantică relativ complexă, care se opune, dar se și apropie de sfera de înțelesuri a termenului *minune*), semnificația poemului se articulează în spațiul descris de sintagme construite din substantivul *întîmplare* și verbul *a fi*, sintagme care deschid și închid poemul ca într-un cerc: „E o întîmplare a ființei mele" – „a minunii că ești, *a-ntîmplării că sînt*".

Prin personalizare, la nivelul verbului, odată cu convertirea unei forme apersonale într-una la persoana întîi (*e* devine *sînt*), prin subiectivizare și concretizare, odată cu trecerea de la articularea indefinită a substantivului la articularea lui cu articol definit: „*o* întîmplare" devine *întîmplarea* (existenței proprii), bucuria sufletului, care trăiește un mare *eveniment*, trece în *minunea declanșării conștiinței de sine*.

În tabloul general al semnificării, desfășurat în spațiul amplu circumscris de repetarea într-un cerc de dimensiunile poemului a sintagmei *a fi – întîmplare*, se înscrie, în mod expresiv, o altă repetiție circulară care închide, într-o secvență condensată la un singur vers, ideea romantic-lirică a naturii imanent-contradictorii a stării de fericire: „mereu dureroasă, minunată mereu".

Poem-imn închinat unei mari sărbători a sufletului și a existenței umane, *Cîntec* dezvoltă, în planul expresiei, o muzicalitate de profunzime, cînd aspră, dramatică, gravă, cînd dulce, nostalgică, tulburătoare, o muzicalitate care se alcătuiește din curgerea fluidă a versurilor, în asociere cu spațiile de tăcere create prin pauzele determinate de juxtapunerea termenilor, prin repetarea în simetrii relevante a unor cuvinte etc.

* * *

Creație de accentuată intensitate lirică și de discretă, dar nu mai puțin intensă, reflexivitate, poemul *Cîntec*, dincolo de particularitățile constituirii semnificației sale lirice, dezvăluie cîteva din componentele caracterizatoare ale limbajului poetic al lui Nichita Stănescu: o permanentă împletire a romantismului fantastic cu luciditatea meditației („Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi/ tîmpla de stele, pînă cînd/ lumea mea prelungă și în nesfîrșire/ se face coloană sau altceva/ mult mai înalt și mult mai curînd") și o îmbinare, totdeauna

surprinzătoare, a unui proces de materializare a abstracţiunilor cu unul de spiritualizare a elementelor material/concrete („...să spunem cuvinte/ lungi, sticloase...”; „lumea mea prelungă şi în nesfîrşire/ se face coloană...”; „Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se”).

Limbă şi literatură, vol. 2, 1977, p. 463-471.

EXPRESIE EXEMPLARĂ A SPECIFICITĂŢII STILISTICE A LIMBII ROMÂNE

În stilistica limbii române, Iorgu Iordan îşi întemeiază în mare măsură descrierea procedeelor stilistice ale limbii române pe texte din Brătescu-Voineşti, I. L. Caragiale şi mai ales Ion Creangă, reprezentînd trei ipostaze ale limbii române vorbite – vorbirea familiară, vorbirea mahalalei şi vorbirea populară. Opera lui Creangă este spaţiu de actualizare a limbajului popular considerat ca sistem stilistic. Pentru limba română, întrebuinţată, înainte de toate, pe cale orală, în spaţiul culturii tradiţionale, limbajul popular este variantă definitorie prin excelenţă pentru specificitatea sa stilistică. Iar limbajul popular este un limbaj total, întemeiat pe solidaritatea perfectă dintre componenta semantică, componenta fonetică şi componenta prozodică în desfăşurarea sintactică a unei fraze, solidaritate pierdută de limba literară. Creangă nu „transcrie”, cum se spune în unele interpretări, vorbirea populară şi nici nu-şi realizează opera „într-un autentic stil vorbit”. Oralitatea este mai mult decît o trăsătură stilistică a operei lui Creangă, este condiţia ei existenţială, întocmai cum este condiţia existenţială a literaturii populare, iar caracterul popular nu este o trăsătură formală asigurată de anacolut, de exemplu, lexic popular etc., ci tot o modalitate existenţială implicînd deopotrivă un conţinut de gîndire asupra lumii specific universului mitic al culturii populare şi o expresie lingvistică prin care se construieşte şi se exprimă acest conţinut.

Creangă este creator de literatură populară în sensul dat de Eminescu: „Literatură populară nici se poate numi altceva decît sau cugetarea şi productele fantaziei poporului însuşi, care devin literatură în momentul în care se reproduc prin scriere sau produceri ale clasei culte, care se potrivesc însă aşa de bine cu gîndirea poporului, încît dacă acestea nu le-au făcut, le-au putut însă face” (1980: 412). Creangă şi-a asumat în opera sa condiţia creatorului popular, dar nu ca unul din creatorii anonimi, ci de pe poziţiile creatorului de geniu; el este creatorul popular exponenţial: „Creangă – spunea G. Călinescu – este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numeşte poporul român, surprinsă într-un moment de genială expansiune” (1972: 274).

Creangă aduce la un loc, recuperează şi funcţionalizează, printr-un proces de adînc rafinament, propriu creatorilor de geniu – ca artist prin limbă

şi artist al limbii totodată – ansamblul de procedee stilistice din care este constituit sistemul stilistic al limbii române, reprezentat de limbajul popular.

„Dacă soarta ar voi – spunea Tudor Vianu în legătură cu poezia lui Eminescu – ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întîmplat cu atîtea opere ale Antichităţii, şi numai *Luceafărul* să se păstreze, strănepoţii noştri ar putea culege din ea imaginea esenţială a poetului" (1930: 119). În acelaşi sens gîndind, dacă soarta ar voi ca toate textele realizate în limba română să se piardă, şi numai opera lui Creangă şi Eminescu să rămînă, urmaşii noştri ar putea cunoaşte foarte bine sistemul stilistic şi sistemul lingvistic românesc în ceea ce au ele specific prin cele două variante stilistice fundamentale – limbajul popular şi limbajul poetic, ipostaze complementare în desfăşurarea raportului om – limbă – lume.

Prin opera sa, Eminescu recuperează structura de adîncime a lumii de sensuri a limbii române şi întemeiază stilistica ei poetică; el redescoperă în limbă (ca limbaj poetic) spaţiul originar al comuniunii om – univers.

Creangă recuperează şi actualizează structura de adîncime a stilisticii expresiv-emoţionale a limbii ca atitudine faţă de lume; el redescoperă în limbă tipul de umanitate a poporului român.

Opinia, nr. 8, 1989, p. 2.

SACRU ŞI ESTETIC ÎN PICTURA MURALĂ A MÎNĂSTIRILOR DIN BUCOVINA

Ideea acestei abordări este privită din două perspective:

- prin raportul, originar, dintre bisericile pictate în frescă şi om: omul care trăia în mînăstiri şi cel care venea dinafară, în secolele XVI-XVII;
- prin raportul dintre aceleaşi biserici şi omul de astăzi, mai ales cel care vine din afara lumii mînăstireşti: turist, român sau străin.

Cele două perspective au un element comun: raportul dintre *sacru* şi *estetic*. Diferenţa între cele două perspective se manifestă în modul de desfăşurare a unui alt raport: cel dintre lumea (spaţio-temporală) sacră şi lumea (spaţio-temporală) profană, care, totuşi, nu lasă fără consecinţe primul raport.

Atît cele două perspective, cît şi dinamica lor, nu sînt proprii doar frescelor din bisericile româneşti. Nu s-a întîmplat, şi nu se întîmplă altfel cu capodopera lui Michelangelo, Capela Sixtină, de exemplu, sau cu picturile lui Giotto, Tizian, Tintoretto, Fra Angelico, Masaccio.

În toate cazurile, insă, dincolo de amprenta individuală a creativităţii artistului, există şi un mod mai general în care a fost interpretat rolul creaţiei artistice, un rol deosebit de complex în cazul artei, nu numai a celei de inspi-

raţie religioasă, dar şi al artei realizate şi gîndite a îndeplini o funcţie specifică într-un spaţiu sacru, cum sînt bisericile şi mînăstirile.

În cazul mînăstirilor din Bucovina, creativitatea individuală se subordonează stilului ansamblului pictural, este strîns legată de stilul bizantin. Numele unora dintre pictorii care au realizat frescele sînt cunoscute (Toma de la Suceava şi grupul său, la mînăstirea Humor; Dragoş Coman din Iaşi la mînăstirea Arbore; fraţii Sofronie şi Ioan la mînăstirea Suceviţa). Geniul lor artistic egalează pe cel al marilor pictori (Dragoş Coman[1] este considerat de istoricii de artă un autentic Pisanello al Orientului ortodox, iar Toma de la Suceava a fost asemănat cu Fra Angelico şi Andrei Rubliov). Cu toate acestea, nu se poate vorbi aici de individualităţi artistice în sensul restrîns al culturii occidentale – un aspect care plasează frescele mînăstirilor din Bucovina în cultura orală.

Pe lîngă acestea, trei aspecte principale se impun ca trăsături distinctive:

- bisericile din nordul Moldovei au fost pictate şi pe pereţii lor exteriori, pe toată suprafaţa acestora, ceea ce astăzi s-ar numi pictură monumentală. În bună măsură, frescele mînăstirilor Voroneţ, Arbore, Humor, Probota, Moldoviţa şi Suceviţa şi-au păstrat o prospeţime surprinzătoare;
- discursul pictural îmbină, într-o manieră unitară, fresca externă şi fresca internă (vezi Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareş. Modelul lor Ceresc*, 2001);
- pictura şi arhitectura formează un tot unitar, un întreg (pus în evidenţă de Wilhelm Nyssen, în *Bildgesang der Erde*, Trier, 1977/*Pămînt cîntînd în imagini*, Bucureşti, 1978; Anca Vasiliu, *Architettura dipinta*, Milano, 2000; Sorin Dumitrescu), el însuşi – întregul – parte din ansamblul gîndit a se armoniza cu peisajul înconjurător.

Acest aspect face şi mai semnificativ raportul *biserică – mînăstire – natura înconjurătoare* (munţi acoperiţi de păduri), şi încarcă de sensuri relaţia dintre fiinţa umană şi lumea divinului, reprezentată pictural.

Toate gesturile sînt gesturi simbolice, chiar dacă, în timp, semnificaţia lor s-a pierdut în bună măsură. În cazul mînăstirilor, gesturile sînt încă şi mai încărcate de simbolism prin funcţia lor de *(re)sacralizare* a lumii şi, în acelaşi timp, de a revela fiinţei umane că se află aşezată *între sacru şi profan* şi de a trezi conştiinţa propriei sale libertăţi şi a responsabilităţii alegerilor sale.

Însăşi înălţarea mînăstirilor se află în strînsă legătură cu modul specific de manifestare a creativităţii în cultura română. Este aceasta o dimensiune esenţială a fiinţei umane, a modului propriu de înţelegere şi de trăire a sacrului

---

[1] În momentul redactării acestui studiu, Dragoş Coman era încă considerat autorul frescelor de la mînăstirea Arbore. Între timp, teza lui Vasile Draguţ a fost infirmată de recente cercetări ale istoricilor de artă, care au demonstrat că Dragoş Coman a fost doar restauratorul tîrziu al picturilor vandalizate. Mulţumim părintelui Gabriel Herea, parohul bisericii Sfînta Cruce din Pătrăuţi, pentru aceste îndreptări.

şi al raportului dintre ipostaza sa de fiinţă istorică – omul care trăieşte în istoria/timpul profan – şi ipostaza de fiinţă cosmică, care îşi are originea în apartenenţa la Fiinţa (lumii) a cărei esenţă este sacrul, înţeles în creştinism ca formă de manifestare a lui Dumnezeu.

Putna, Moldoviţa, Voroneţ, Humor, împreună cu alte mînăstiri, şi vorbim aici doar de lăcaşurile de cult din Principatul Moldovei, erau, în Evul Mediu românesc, centre importante ale vieţii culturale erudite. Şi totuşi, concepţia pictural-arhitectonică a acestor mînăstiri reflectă apartenenţa lor la cultura orală. Şi aceasta nu în sensul în care au fost – de prea multe ori – interpretate frescele, adică ca o Biblie *ilustrată* pentru oamenii simpli, neştiutori de carte. Trăsăturile distinctive ale culturii orale îşi au originea în şi reflectă un raport imediat, adică ne-mediat, încărcat de întrebări, între fiinţa umană şi Fiinţa lumii. De altfel, nu este deloc întîmplător faptul că una din baladele culturii orale româneşti dezvoltă mitul sacrificiului pentru a da viaţă unei construcţii/ctitorii – motiv, de altfel, propriu oricărui mit cosmogonic – condiţie a înălţării unei mînăstiri. În desfăşurarea semnificaţiei acestui mit se împletesc elemente ce caracterizează însăşi istoria şi menirea specifică a mînăstirilor. Între acestea, două elemente se impun cumva de la sine: a) sensul *continuităţii*, şi b) funcţia de *(re)sacralizare*.

În această baladă, *Mînăstirea Argeş/Meşterul Manole*, voievodul Negru-Vodă caută loc pentru a ridica o mînăstire. Pe povîrnişurile munţilor întîlneşte un cioban, pe care îl întreabă dacă nu a văzut un zid năruit. Şi ciobanul îi răspunde:

„— Ba, doamne-am văzut,
Pe unde-am trecut,
Zid părăsit
Şi neisprăvit,
Cînii, cum îl văd,
La el se răpăd
Şi latră-a pustiu
Şi urlă-a morţiu".

O asemenea descriere ne arată că locul era bîntuit de duhuri rele. Şi totuşi, voievodul nu îl abandonează şi nu porneşte în căutarea altui loc, căci doar acela era potrivit pentru înălţarea unei mînăstiri. Recunoaştem în această atitudine cele două funcţii: *continuitatea* şi *resacralizarea*. Acel spaţiu poartă în sine semnele pierderii dimensiunii sacre, pe care noua construcţie trebuie să îl resacralizeze.

Continuitatea în actul reîntemeierii de mînăstiri presupune două elemente constante:

- înălţarea lăcaşurilor, cu funcţia de resacralizare a spaţiului (lumea);

- afirmarea puterii politice, conform unei concepţii specifice (prezentă, de altfel, în tot Evul Mediu), a raportului dintre om ca fiinţă istorică şi Dumnezeu, pe fondul confruntării cu timpul profan, mai întotdeauna agresiv.

În acest sens, deosebit de semnificativă este prezenţa, în frescele de la Voroneţ, capodoperă a arhitecturii picturale, a portretelor lui Ştefan cel Mare – reprezentantul puterii politice – a mitropolitului Grigorie Roşca, iniţiatorul frescelor exterioare – reprezentantul puterii Bisericii, şi a sihastrului Daniil – reprezentantul dimensiunii spirituale celei mai profunde, izvorul tăriei fiinţei umane în istorie şi al sacralizării spaţiului. În acelaşi timp, de o semnificaţie aparte este faptul că sihastrul apare reprezentat cu aureolă de sfînt, şi aceasta cu cinci secole înaintea canonizării sale de către Biserică.

Este aici momentul de a releva una din caracteristicile frescelor: complementaritatea celor trei dimensiuni: *sacră*, *estetică* şi *istorică*, a fiinţei umane, oglindită în pictura de pe pereţii bisericii şi în tablourile votive. În frescele votive recunoaştem întruchiparea puterii politice, reprezentată de voievod, prin raportul dintre dimensiunea istorică şi dimensiunea sacră, concepţie reliefată de dimensiunea estetică. Tablourile votive pun în evidenţă, în primul rînd, continuitatea: pe fondul albastru, culoarea nemărginirii, auriul se interpătrunde, sugestiv, în continuitate, cu coroana voievodului-ctitor şi a familiei sale, cu aureola lui Iisus şi a sfinţilor. Coroana însăşi este simbolul – prin chiar forma sa rotundă, de cerc, semnul perfecţiunii – raportului dintre fiinţa istorică şi fiinţa divină a omului, al cărui destin este asumat de Voievod, „unsul lui Dumnezeu".

Cu ajutorul unui mijlocitor – care poate fi Maica Domnului, Sfîntul Constantin, Sfîntul Gheorghe etc. – voievodul închină biserica ctitorită lui Iisus – simbol al participării fiinţei umane la Fiinţa divină.

Mijlocitorul transmite mesajul care este, în acelaşi timp, creştin şi istoric. La Voroneţ, mijlocitorul este, deloc întîmplător, Sfîntul Mare Mucenic Gheorghe, Purtătorul de Biruinţă. Mînăstirea a fost ridicată după victoria lui Ştefan cel Mare împotriva cotropitorilor otomani, aşa după cum îl sfătuise Daniil Sihastrul, duhovnicul voievodului, care venise la el după ce fusese înfrînt într-o bătălie anterioară. De altfel, voievodul român avea pictată pe flamurile de luptă, lîngă stema ţării, icoana Sfîntului Gheorghe Martir.

Împletirea celor două direcţii în care se manifestă continuitatea (desfăşurată sub semnul suveranităţii sacrului instaurat prin intermediul icoanei, în acelaşi timp „obiect" estetic şi spaţiu în care se instituie, în acest mod, comuniunea dintre fiinţa umană şi lumea divină) afirmă şi consolidează puterea dinastiei Muşat a domnitorilor români, reprezentată aici de Ştefan cel Mare, ctitorul mînăstirii Voroneţ (1488) – dar şi al altor mînăstiri din Bucovina şi din alte aşezări din Moldova: Hîrlău, Iaşi, Neamţ – şi de Petru Rareş. Ştefan cel Mare este de altfel iniţiatorul tradiţiei frescelor de pe pereţii exteriori ai bisericilor, dînd astfel nume la ceea ce avea să fie cunoscut drept stilul ştefanian

sau moldovenesc în arhitectura şi pictura (totdeauna împreună) religioase româneşti.

Caracteristic acestui stil este sinteza, armonia cu totul specială dintre a) pictura de origine bizantină, cu o desfăşurare specific românească, atît în imagistică, cît şi în complementaritatea dintre imaginile-icoane şi culori, b) arhitectura de un gotic adaptat specificului locului, „rotunjit" (uşa, ferestrele) şi c) elemente de arhitectură românească proprii regiunii (modelul turlelor, acoperişul etc.).

Dintr-o altă perspectivă – un aspect deosebit de semnificativ – mînăstirile şi bisericile mînăstirilor, deplin armonizate pentru instituirea unei relaţii mai apropiate între om şi Dumnezeu, nu se îndepărtează de dimensiunile şi proporţiile arhitecturii civile, ale casei ţărăneşti. Diferit este doar zidul cu care sînt înconjurate mînăstirile, adaptat şi funcţiei de apărare. Excepţie sub aspect arhitectonic face mînăstirea Dragomirna (1602-1609), care nu are fresce exterioare, rămînînd însă o bijuterie de armonie arhitectonică, oglindă a deosebitei creativităţii a ctitorului său, mitropolitul Anastasie Crimca. Un tip de creativitate care se anunţase deja în miniaturile cu care acesta împodobea cărţile de cult, într-un stil ce se regăseşte în structura dantelată a ornamentelor săpate în piatră, care ne relevă modul în care era gîndit raportul om – Dumnezeu, din perspectiva credinciosului (şi al fiinţei umane în general). Privirea îndreptată către înalt este însoţită de o anumită nelinişte şi, în acelaşi timp, de o stare de uimire care întreţine sentimentul de transcendenţă din lumea contingentului.

Revenind la aspectul continuităţii, vom discuta doar cîteva exemple care ilustrează această condiţie a ctitoririi de biserici şi mînăstiri, într-o manieră constructivă care reflectă în mod exemplar identitatea spirituală (sacră şi estetică, întotdeauna îngemănate) românească.

Ştefan cel Mare construieşte, spre sfîrşitul secolului XV (în 1488, în doar trei luni!), mînăstirea Voroneţ, gîndită ca necropolă voievodală, şi aduce la Putna o bisericuţă de lemn – cel mai vechi monument de artă religioasă a Moldovei istorice – construită la Volovăţ de Dragoş-Vodă, primul domnitor şi întemeietor (împreună cu Bogdan) al acestui voievodat românesc.

Biserica Sfîntul Nicolae din Rădăuţi (Bogdana) a fost construită de Bogdan-Vodă în 1360, pe locul unui vechi schit. Ştefan cel Mare acoperă cu lespezi de piatră sculptate în stil bizantin mormintele întemeietorilor dinastiei româneşti a domnitorilor moldoveni, transformînd biserica în necropolă a Muşatinilor.

Mînăstirea Probota a fost înălţată, în 1530, de voievodul Petru Rareş, fiu natural al lui Ştefan cel Mare – ca şi alte necropole muşatine, pe locul unde altădată se aflaseră o bisericuţă de lemn (1398) şi o alta în piatră (1440).

Mînăstirea Moldoviţa a fost construită în 1532, în timpul domniei lui Petru Rareş, tot pe locul unei foste biserici de lemn, ridicată de Alexandru cel Bun (1400-1432), şi apoi a uneia în piatră.

Petru Rareş instaurează tradiţia frescelor cu ultima ctitorie a lui Ştefan cel Mare, biserica mînăstirii Dobrovăţ, de lîngă Iaşi, ridicată în anul 1503.

În cealaltă direcţie, cea a *(re)instaurării sacrului*, specificul mînăstirilor din Bucovina se reflectă mai ales prin frescele exterioare, dar şi prin caracteristicile întregului ansamblu pictural, în strînsă legătură cu arhitectura şi cadrul înconjurător.

Unicitatea absolută a mînăstirilor din nordul Moldovei, evidenţiată de cei mai importanţi istorici de artă, stă, în primul rînd, în plasarea frescelor în exterior şi, în acelaşi timp, în modul în care esteticul şi sacrul – prin sacru înţelegînd mesajul creştin – intră într-un raport ce poate fi numit de con-substanţialitate. Există o adevărată strategie prin care fiinţa umană iese din timpul său istoric/profan, abandonîndu-şi Eul superficial, social, pentru a intra în timpul/spaţiul sacru, prin descoperirea/redescoperirea Eului său profund. Doar aşa se poate intra în legătură cu Dumnezeu. Frumosul estetic se subordonează sacrului, prin crearea unui spaţiu în care reprezentarea şi sugerarea invizibilului sau, de fapt, a lumii divine, se înterpătrund, alimentînd astfel tensiunea dintre Eul superficial şi Eul profund. Se instaurează astfel un raport foarte strîns între frumosul estetic şi adevărul divin.

Această funcţie a frumosului estetic, în cazul specific al picturii-arhitecturii mînăstirilor din Bucovina, se manifestă în întregul complex arhitectonic, adică: biserica, curtea interioară, poarta de intrare, zidul mînăstirii. Aceasta înseamnă, în acelaşi timp, deschiderea către adîncurile fiinţei umane şi integrarea în armonia cosmică sub semnul lui Dumnezeu. Se regăseşte şi găseşte sprijin în viziunea asupra lumii, aşa cum este reflectată de/în limba română. E destul să ne gîndim, în acest sens, la doi termeni care fac parte din lexicul essenţial: *frumos* şi *icoană*.

Din perspectivă semantică, termenul *frumos* continuă semantica termenului latin *formosus* în raport cu substantivul primar *forma*, care nu avea, ca astăzi, sensul de componentă exterioară, expresie a unui conţinut, ci însemna fie formă internă, ca principiu de bază al conţinutului, fie formă externă, adică manifestare a conţinutului. „*Formosus* latin – scria Nicolae Iorga – nu reprezintă altceva decît forma intreagă, forma desăvîrşită, forma armonioasă" (*Frumosul în concepţia poporului* – în vol. *Frumosul românesc în concepţia şi viziunea poporului*, 1977: 8).

În planul semantic al termenului se poate recunoaşte concepţia populară (caracteristică nu numai românilor) despre raportul etic – estetic: „moralitatea nu e altceva decît frumuseţe iar frumuseţea nu e în realitate decît o formă de moralitate" (*ibidem*: 9).

Din perspectiva raportului fiinţă umană – Dumnezeu, dimensiunea etică se încarcă (sau se dezvăluie încărcată) de sacralitate. Şi astfel, consubstanţialităţii etic – estetic, de înţelegere a lumii umane în timp(ul său) istoric, îi corespunde consubstanţialitatea sacru – estetic, de reprezentare a lumii divine.

În această perspectivă, termenul *icoană* concentrează, în limba română, raportul intim dintre sacru şi estetic. În limbaj popular, termenul exprimă superlativul frumuseţii, înţeleasă, cu siguranţă, în ambele ipostaze, interioară şi exterioară: „frumoasă ca o icoană" „frumoasă de pus la icoană". În limbajul poetic eminescian, *icoană* înseamnă, în acelaşi timp, 'imagine poetică', făuritoare a unei lumi semantice care transcende lumea fenomenală: „El revoacă-n dulci *icoane* a istoriei minune,/ Vremea lui Ştefan cel Mare, zimbrul sombru şi regal" (Eminescu, 1939: 35) şi 'imagine sacră' – reprezentare picturală a lumii divine care aparţine transcendentului: „Credinţa zugrăveşte *icoanele*-n biserici" (*ibidem*: 69). Aceste două componente semantice al termenului *icoană* reflectă concepţia lui Eminescu despre esenţa poeziei, care este proprie Sacrului: „Ce e poezia? *Înger* palid cu priviri curate,/ Voluptos joc de *icoane* şi de glasuri tremurate" (*ibidem*: 36).

Înseamnă aceasta că funcţia imaginii poetice-icoană nu este de reprezentare, cu mijloace artistice, a lumii fenomenale, ci de descoperire a esenţei ascunse a lumii, care se apropie de sacru, şi de instituire, pornind de la această transcendere a contingentului, a unei lumi semantice guvernată de imaginarul specific poetului, aflat în permanentă tensiune între fenomenal şi esenţial. Poetul este un vizionar şi tocmai prin aceasta lui i se descoperă dimensiunea divină a lumii: „Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat" (*ibidem*: 35).

Pornind de la bogăţia de sensuri a acestor doi termeni, *frumos* şi *icoană*, ca reflectare a unei modalităţi mai generale de percepere a lumii, ascunsă în stratul cel mai profund al limbii, putem afirma încă o dată că icoana nu are pentru Biserică o funcţie atît reprezentativă, cît ontologică; ea nu „reprezintă" la modul vizibil şi sensibil lumea sacră, invizibilă, pe Dumnezeu şi ipostazele divinităţii, ea *instaurează* Sacrul.

Din această perspectivă trebuie considerate toate elementele ce participă la realizarea acestei funcţii: pictura însăşi, împreună cu arhitectura, spaţiul, cadrul natural înconjurător, lumina etc. Împodobite cu fresce atît în interior, cît şi la exterior, bisericile din Bucovina se constituie într-o Biblie deschisă, nu numai drept Carte a semnelor sacre, dar şi ca lume sacră care se desfăşoară într-un spaţiu privilegiat, în care timpul istoric mai întîi se confundă cu şi apoi trece în timpul cosmic, marcat de transcendent. De aceea, ieşirea din spaţio-temporalitatea profană a contingentului se produce încă din momentul întîlnirii fiinţei umane cu frescele exterioare, chiar înainte de a trece pragul bisericii şi, de aici, de a participa la slujbă.

În balada deja amintită, *Meşterul Manole*, se caută loc(ul) pentru construirea mînăstirii, din perspectiva continuităţii în timp, în spaţiu. În acest sens,

aproape toate bisericile împodobite cu fresce exterioare sînt biserici de mînăstiri. Un spaţiu, într-un anumit sens, închis, menit a se integra spaţiului care îl înconjoară, un spaţiu deschis. Mînăstirile din Bucovina se află în deplină armonie cu peisajul şi creează astfel o armonie profundă între fiinţa umană şi Fiinţa lumii şi, prin mesajul lor creştin, între om şi Dumnezeu.

Trăgîndu-şi propriile rădăcini din însăşi structura bisericii de rit bizantin, forma acoperişului şi întreaga arhitectură a bisericilor aparţinînd stilului ştefanian amintesc de imaginea unei nave, simbol încărcat de semnificaţii în cultura religioasă, ca de altfel şi în cea laică. Această complementaritate se regăseşte şi în fresce, în care, alături de imagini ale Sfinţilor, au fost pictate şi portrete de filosofi ai culturii antice: Aristotel, Platon, Socrate. Şi aceasta, în vecinătatea – cum se întîmplă la Voroneţ sau Suceviţa – Arborelui lui Iesei, oglindă a istoriei umanităţii în cele două dimensiuni ale sale: umană şi divină.

Perceperea bisericii ca o navă între munţi, cu urcuşuri şi coborîşuri – încă şi mai sugestive cînd se vine de afară, coborînd din aceiaşi munţi – este doar prima etapă al unui proces în care frumosul, pus în slujba sacrului, îmbogăţeşte raportul dintre Eul superficial al omului şi Eul profund, sugerînd condiţia sa în raport cu Lumea. Corabia, cu ajutorul căreia fiinţa umană înfruntă timpul istoric, este văzută din perspectiva unei călătorii din lumea profană către lumea sacră. Frescele înfăţişează cu precădere aspecte diverse ale dimensiunii istorice a fiinţei umane, văzută ca popor, în cazul acesta – poporul român, care îşi apără identitatea naţională şi creştină.

A doua etapă se referă la frescele exterioare. Biserici cu fresce în exterior există în multe locuri din lume (Grecia, Franţa, Italia etc.), dar acestea oferă doar imagini izolate: deasupra intrării, deasupra sau în apropierea portalului etc. În bisericile din Moldova la care ne referim acum, în schimb, frescele acoperă sau acopereau, atît în interior, cît şi în exterior, întreaga biserică, pînă sub acoperiş, inclusiv pe turle, nişe etc.

Frescele de pe pereţii exteriori au început a fi realizate către începutul secolului al XVI-lea, pornind de la un program bine gîndit, în timpul domniei lui Petru Rareş, la iniţiativa şi sub supravegherea stareţului mînăstirii Voroneţ şi, apoi, mitropolitului Moldovei, Grigorie Roşca: Humor, Probota, Voroneţ, Hîrlău, Suceava, Moldoviţa, Arbore, Rîşca. Programul a fost reluat şi dus la îndeplinire, la sfîrşitul secolului, cu Suceviţa, la a cărei realizare au contribuit mitropolitul Gheorghe Movilă şi voievodul Ieremia Movilă. Este biserica cu cele mai bine păstrate fresce, reprezentînd sinteza artei sacre în Evul mediu românesc.

Iconografia acestor biserici impune o concepţie estetică întemeiată pe un raport foarte strîns între frumosul pictural şi adevărul sacru. Ea transmite un mesaj adresat celor două dimensiuni ale fiinţei umane (divină şi istorică): omul poartă cu/în sine, de fapt, vina păcatului originar şi, prin aceasta, vina timpului istoric. Din această perspectivă, frumuseţea frescelor din mînăstirile Bucovinei

exprimă, şi în acelaşi timp, induce, o stare de armonie menită a reinstaura sacrul în lume şi de a scoate fiinţa umană din timpul profan.

Filosofia antică susţinea ideea, reluată şi exprimată în vremuri mai apropiate nouă, mai ales de Dostoievski, că frumuseţea va salva lumea.

Frumuseţea – în sensul termenului latin *formosus*, şi al termenului românesc derivat *frumos*.

În acest sens, pictura exterioară de care vorbim pare a urma un parcurs propriu pentru a îndeplini aceste două funcţii: de reprezentare şi de transcendere, adică de creare a unei stări interioare speciale care să permită trecerea dinspre profan către sacru, de la Eul superficial la Eul profund al fiinţei umane.

Pentru a crea spaţiul în care omul să îşi poată întîlni Eul său profund, se împletesc: culori (numai de origine vegetală), reprezentări picturale, sunete (toaca, clopotele, cîntările din biserică), structura arhitectonică, cadrul natural, toate în strînsă legătură cu lumina.

Insistăm asupra acestui aspect şi pentru ca *lumina* are un rol foarte important în raport cu frescele mînăstirilor din Bucovina, îmbinînd aspectul concret, fizic, şi aspectul spiritual, în strînsă legătură cu Iisus – simbol al luminii – şi cu primul element a creaţiei.

Sub aspect pictural, lumina îndeplineştere o funcţie primară, căci ea intensifică relaţiile cromatice ale frescelor în funcţie de momentul zilei; şi o a doua funcţie, cea de orientare a privirii şi de adîncire a stării de contemplare. Ambele funcţii sînt susţinute de fondul cromatic, diferit de la o mînăstire la alta: roşu la Humor, verde la Arbore, verde închis la Suceviţa, albastru/azur la Voroneţ – această din urmă culoare intrată de mult în istoria universală a artei datorită unicităţii sale: albastrul de Voroneţ, lîngă roşul de Murano, lîngă verdele lui Veronese, lîngă roşul lui Tizian. În această relaţie cu lumina şi cu reprezentările sacrului, culorile încetează de a mai fi descriptive, decorative, şi devin funcţionale, instituind un raport specific *estetic – sacru*. La întîlnirea cu lumina, cromatismul trezeşte în om multiple forme de intrare în comunicare cu lumea imaginară a frescelor. Se instaurează astfel un proces de „muzicalizare a culorilor”, urmînd un ritm ascuns, dar perceptibil, între lirism şi dramatism, armonie – dizarmonie, care guvernează raportul pictură – arhitectură (şi chiar mai mult: pictură – arhitectură – cadru natural), după cum observa profesorul german Nyssen. În frescele din toate bisericile se simte „o armonie aproape muzicală”, care se înfăţişează ochiului. Odată intrată în contact, în diverse feluri, cu aceste fresce, fiinţa umană este asaltată de întrebări, este provocată să-şi pună întrebări, tocmai pentru că pictura despre care vorbim instituie o legătură deosebit de sugestivă între opoziţia armonie – dizarmonie cromatică şi opoziţia imagistic – figurativ.

La Suceviţa, de exemplu, fresca *Scara viruţilor* dezvăluie, pe de o parte, un cromatism bogat, desfăşurat într-un ritm aflat în absolută armonie cu figu-

rile pline de frumuseţe, iar pe de alta, lipsa de armonie şi reprezentări ale urîtului, cu figuri aproape caricaturizate.

În partea de sus este înfăţişat îngerul cu sulul de pergament în mînă, pe care este scris un verset din Evanghelia după Matei: „Veniţi la mine Mine, toţi cei osteniţi şi împovăraţi şi Eu vă voi odihni pe voi" (11, 28).

Gestul îngerului care recheamă pe om în lumea transcendentă este, sau poate fi interpretat, ca o replică a gestului cu care Michelangelo, în Capela Sixtină, l-a înfăţişat pe Dumnezeu cînd îl trimite pe om în lumea creaţiei. Ne confruntăm aici cu sensul adînc al creştinisimului: mîntuirea, adică întoarcerea fiinţei umane la condiţia sa originară, sens ce se dezvăluie şi din modul în care a fost gîndită Judecata de Apoi.

Opoziţia armonie – dizarmonie, cromatică şi figurativă, domină tabloul *Judecăţii de Apoi* în toate bisericile, integrîndu-se, însă, într-o manieră cu totul particulară, în jocul ritmic, încărcat de sugestii, în fresca de la Voroneţ. La mînăstirea Voroneţ, *Judecata de Apoi* este fresca cea mai impresionantă, atît prin dimensiunile sale – ocupă întreg peretele de vest – dar şi prin nivelul maxim atins, sub aspect estetic şi sacru, în întreaga pictură religioasă românească: o frescă monumentală, cunoscută, în istoria artei universale, drept „Capela Sixtină a bisericii ortodoxe".

Fresca impresionează prin extraordinara stăpînire a limbajului pictural, manifestată prin arta de a dezvolta o reţea de relaţii cromatice şi imagistice susţinute de fondul albastru, dînd astfel naştere, într-o manieră aproape materială, unei mişcări dinspre jos în sus şi invers. Fundalul albastru este întrerupt – încărcînd de sens întregul tablou – de albul verticalei ce figurează *Sfînta Treime (Dumnezeu – Iisus Judecătorul – Sfîntul Duh)*, imagine ce desparte în două marea frescă. Registrul superior înfăţişează timpul cosmic, reprezentat de semnele zodiacale, într-o parte, şi pe Dumnezeu-Tatăl, aşezat între doi îngeri care anunţă sfîrşitul timpului (istoric), şi de grădina Paradisului, în stînga, jos – în cealaltă parte.

În partea dreaptă a frescei, albastrul este înterupt de fluviul roşu al infernului, din ce în ce mai larg în partea de jos, unde se află păcătoşii, generînd astfel o tensiune puternică între armonia cromatică (în care predomină aurul) din reprezentările sfinţilor, apostolilor şi drepţilor, şi lipsa de armonie a damnaţilor înspăimîntaţi şi a diavolilor înfăţişaţi caricatural.

Există, în această frescă, o îmbinare extrem de sugestivă între spaţio-temporalitatea Vechiului şi Noului Testament, pe de o parte, şi timpul istoric, pe de alta; între reprezentarea lumii transcendente, o reprezentare naivă, şi imaginarul mitologic; între o mişcare încărcată de lirism şi mişcările pline de dramatism, toate acestea făcînd imposibilă despărţirea ipostazei estetice de cea sacră, şi aducînd laolaltă emoţia artistică şi cea mistică.

Contemplînd această frescă, omul asaltat de întrebări trăieşte tensiunea dintre Eul superficial şi Eul profund. În această stare de spirit, înainte de a

părăsi curtea interioară a mînăstirii, privirea se opreşte pe peretele de răsărit, curbat, care închide absida centrală, unde de regăseşte în faţa unei extraordinare sinteze a raporturilor dezvoltate pe verticală, în trei reprezentări: în mijloc, Maica Domnului cu pruncul Iisus, Divinul care s-a făcut om; sub această imagine: Pruncul în potir, sacralizarea lumii istorice; sus, sub marginea streşinii, obligîndu-l astfel pe credincios (sau pe simplul vizitator) să-şi ridice mult privirea: Iisus la cea de-a doua venire a Sa, resacralizare şi mîntuire a fiinţei umane în altă dimensiune temporală.

Dincolo de „funcţia" lor estetică şi sacră, frescele-icoane cele mai importante (*Deisis, Răstignirea, Învierea, Judecata de Apoi, Maica Domnului* etc.) capătă o încărcătură cu totul specială prin poziţia pe care o ocupă în ansamblul pictural al fiecărei biserici din Bucovina, şi în întreg spaţiul mînăstiresc. Din această perspectivă, ele provoacă şi orientează un „dialog" deosebit de semnificativ între lumea pictată şi credincios, sau simplu vizitator.

Intervine aici, sau poate interveni, cea de-a doua perspectivă, la care ne-am referit la începutul studiului. Semnificativă în sine, aşezarea frescelor conduce în moduri diverse pe cel care intră în dialog cu lumea picturală a acestor mînăstiri, ridicate cu aproape cinci secole în urmă. Spre deosebire de monah, care poartă acest dialog în fiecare zi, din perspectivă sacră, cel care vine dinafară, în zile de sărbătoare (adică în timpul sacru), în căutarea, în cel mai bun caz, a spiritualităţii, dintr-o perspectivă predominant estetică, percepe întregul ansamblu arhitectonic-pictural şi în funcţie de primul contact cu acesta.

La Suceviţa, imediat după ce treci poarta de intrare înspre curtea mînăstirii, privirea întîlneşte *Scara virtuţilor*, frescă bine conservată, aşezată pe peretele de miazănoapte, capodoperă a picturii medievale. Este încărcată de semnificaţii. Pe ultima treaptă, privitorul intuieşte dintr-odată legătura cu o altă imagine, plasată în dreapta, mai sus, cea a *Alungării din Paradis*: Adam şi Eva căzînd în timpul istoric. Ultima treaptă a scării înfăţişează o triplă virtute: Iubirea, Speranţa, Credinţa, amintind de Scrisoarea lui Pavel către Corinteni.

Prin intermediul Scării virtuţilor, fiinţa umană reintră în timpul sacru. Fresca *Scara virtuţilor* exprimă în limbaj pictural îndemnurile Sfîntului Ioan Sinaitul/Scărarul), dezvoltate, în secolul VI, în tratatul de morală intitulat *Scara Paradisului*. Fresca, pictată şi pe pereţii bisericii mînăstirii Rîşca, este inspirată de miniaturile bizantine care împodobesc cartea.

La Humor, la Moldoviţa, la Probota, ne întîmpină în pridvor *Judecata de Apoi*. Bisericile primelor mînăstiri aveau pridvorul deschis; în felul acesta, fresca poate fi contemplată şi de afară, ca şi cum ar simboliza trecerea din lumea exterioară/profană înspre lumea interioară/sacră. Credinciosul, confruntat cu această imagine încă înainte de a intra în biserică, este aşadar plasat la graniţa dintre contingent şi transcendent, între timpul trăit şi timpul în care urmează să trăiască. Pe cealaltă latură, şi numai după întîlnirea cu *Judecata de Apoi*, ni se înfăţişează, în interiorul bisericii, frescele *Patimilor lui Iisus*. În acest

fel, se instituie la Moldoviţa o legătură deosebit de sugestivă între Judecata de Apoi şi Răstignirea lui Iisus. *Răstignirea* de la Moldoviţa este o capodoperă între frescele acelei perioade. În aceeaşi biserică, veghează din înalt *Maica Domnului Orantă*, o altă capodoperă, expresie a tragismului, divinităţii şi umanităţii în acelaşi timp.

La Voroneţ, desupra portalului de intrare în biserică, după recenta închidere a pridvorului, pe peretele de miazăzi ne întîmpină icoana *Deisis*, astfel încît privitorul primeşte mesajul exprimat pictural şi lingvistic încă înainte de a păşi pragul bisericii. În cartea pe care Iisus o ţine deschisă, se afirmă identitatea sa: lumină şi izvor de lumină: „Eu sînt lumina lumii. Cel ce îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieţii" (Ioan 8,12).

Prin prezenţa Fecioarei Maria, Maica Domnului, într-o parte, şi a Sfîntului Ioan Botezătorul, de cealaltă parte, dar şi datorită rugăciunilor scrise pe pergament, pe care aceştia le adresează lui Iisus: „Fiul lui Dumnezeu, iartă nouă, păcătoşilor, greşalele strămoşilor noştri!", şi „Doamne, Ascultă-Ţi Mama care se roagă Ţie, Dumnezeule!", se relevă, din perspectiva continuităţii dintre Vechiul şi Noul Testament, adevărata fiinţă a lui Hristos, ipostazele lui Dumnezeu-Tatăl, şi rolul Maicii Domnului de mijlocitor pentru întreaga Omenire.

Cu această încărcătură simbolică, icoana *Deisis* pregăteşte fiinţa umană pentru întîlnirea cu Eul său profund, înainte de a contempla, în biserică, seria din ciclul momentelor esenţiale (*Patimile*) şi apoi *Judecata de Apoi*, care acoperă întreg peretele vestic.

Fresca de la Voroneţ este (sau poate părea), într-un anumit sens, desprinsă de contextul picturii de pe pereţii exteriori ai bisericii, rămînînd, însă, în strînsă legătură, pe de o parte, cu *Deisis*, aşezată pe peretele de miazăzi, reluată şi integrată pe verticala *Judecăţii de Apoi*, pe de alta, cu primele imagini ale *Genezei*, pictate în partea superioară a peretelui de miazănoapte. Albul grădinii Raiului, înainte de căderea în timpul istoric, e acelaşi alb al Paradisului, după închiderea timpului istoric şi reînnoirea timpului.

Poziţionarea acestei mare fresce are un rol fundamental în a însoţi fiinţa umană în călătoria din lumea profană către lumea sacră. Pe axa centrală a bisericii ortodoxe, structurată în formă de cruce latină şi orientată de la apus către răsărit (unde este aşezat altarul – absida centrală – izvorul luminii şi a logosului divin), *Judecata de Apoi* se impune ca un *memento* pentru om. Mai mult decît atît, fresca este pusă în evidenţă de lumina asfinţitului, ceea ce mai poate însemna şi altceva: asfinţitul unei lumi care anunţă sfîrşitul timpului istoric.

Sensurile care se lasă dezvăluite prin contemplarea frescelor, în relaţie cu întreg ansamblul monastic şi cu cadrul natural în care se integrează în multe feluri, sînt percepute în primul rînd de credincioşi, dar tensiunea dintre estetic şi sacru, generată de un limbaj pictural ca şi absolut, în armonie cu arhitectura, ne face să credem că nimeni nu poate rămîne acelaşi după întîlnirea cu acest spaţiu, aducîndu-ne aminte de ceea ce scria Eminescu despre muzica lui

Palestrina: „Fie cineva ateu şi păgîn, cînd va auzi muzică de Palestrina, sentimentul întunecos, neconştient al creştinătăţii îl va pătrunde şi păgînul sau ateul va fi, pe cît îl ţine impresiunea muzicei, creştin pîn-în adîncimile sufletului său" („Timpul", 7 mai 1882).

Convegno Internazionale di Studi „LA CULTURA RUMENA tra l'Occidente e l'Oriente: gli umanesimi greco-bizantino, latino e slavo",
Aula Magna dell'Università „Alexandru Ioan Cuza", Jassi, Romania,
21-22 maggio 2004, p. 105-118.

DESPRE TERMINOLOGIE: LIMBAJUL CRITICII LITERARE

Problema terminologiei criticii literare (a artelor, în general) se vădeşte fundamentală în tentativa de cunoaştere a fenomenului artistic (şi bineînţeles că nu numai a acestuia), în procesul de transmitere a acestei cunoaşteri. Terminologia are un statut întrucîtva (cel puţin) aparte în acest „conglomerat" care este lexicul unei limbi. Întîi, pentru că, în spaţiul său, alta este natura, specificul relaţiei între „semnificat" şi „semnificant", apoi pentru că are deosebite implicaţii, pe de o parte în descifrarea exactă a semnificaţiei unei creaţii de artă, a mesajului acesteia, pe de alta, asupra transmiterii mai departe a „mesajului". Prin terminologia folosită, criticul literar arată ce a înţeles din opera de artă investigată şi trebuie să se facă bine înţeles, fără posibilitate de echivoc. Cînd este vorba de terminologia ştiinţei literaturii, lucrurile sînt mai complexe datorită însăşi esenţei artei cuvîntului.

Se spune adesea că se scriu multe, chiar prea multe versuri; apar prea multe volume de versuri, prea mulţi debutanţi; cu un cuvînt, este inflaţie „de poezie". De *poezie*, nu s-ar spune, de „versuri", de autori de „volume de versuri", da. Poate că de aceea şi în domeniul criticii se scrie mult. Şi poate tot aşa, multe volume. Dar noi nu ne propunem aici să facem o „critică a criticii"; ne continuăm observaţiile privind *expresia*, haina pe care o îmbracă idei mai vechi sau mai noi. Pentru că – am mai spus-o – nu de puţine ori aceasta, *expresia*, vorbeşte despre idee mai mult şi altfel de cum a vrut cel ce a întrebuinţat-o.

Străbătînd articolele de critică literară, teatrală, cinematografică, artistică într-un cuvînt, rămîi de atîtea ori deconcertat în faţa avalanşei de termeni noi şi vechi, împrumutaţi sau creaţi, după putinţă, în spatele cărora nu mai ştii ce se află. Şi nu exagerăm de loc cînd facem afirmaţia aceasta.

Există, fără îndoială, o permanentă tensiune între nou şi vechi. Arta evoluează. Pentru că evoluează societatea. Concepţia despre artă evoluează. Pentru că evoluează concepţia despre viaţă. Terminologia trebuie să ţină pasul. Dar orice pas nu-l poate ignora pe cel dinainte şi are trebuinţă de teren solid.

Mai este adevărat şi altceva. Interpretul unei creaţii artistice are o individualitate proprie, sau şi-o caută, atunci cînd încă nu o are. Şi această indivi-

dualitate se manifestă la nivelul semantic, al ideilor, al gîndirii, adică, în primul rînd şi, în al doilea rînd, şi în consecinţă doar, la nivelul expresiei. Este adevărat că „stilul e omul însuşi", dar asta nu înseamnă cîtuşi de puţin că stilul este numai expresie. Şi nu are această semnificaţie mai ales în limbajul ştiinţific, unde „nucleul intelectual-noţional" al faptului de limbă este (sau trebuie să fie) net predominant. Iar limbajul criticii literare se circumscrie limbajului ştiinţific.

Şi mai există o „circumstanţă"... *Terminologia* este o componentă a limbii. Iar limba evoluează, se caracterizează prin anumite tendinţe în anumite epoci.

Precum se vede, în judecarea înfăţişării pe care o prezintă la un moment dat *terminologia* criticii literare, trebuie avuţi în vedere factori mulţi (din care am amintit doar cîţiva), condiţii, cauze şi primejdii ale dezvoltării limbajului criticului literar.

Dar dincolo de toate acestea, cîteva jaloane care să uşureze o asemenea întreprindere sînt nişte permanenţe, de care criticul literar nu poate face abstracţie, şi în funcţie de care poate şi trebuie să fie supus aprecierilor acest limbaj. Este vorba în primul rînd de capacitatea *termenului* întrebuinţat (nu *uzitat*; nu se va pierde nimic prin renunţarea la acest barbarism) de a exprima exact şi „pe înţeles" în primul rînd ideea, gîndirea criticului, în al doilea rînd (dar nu ca importanţă) realitatea faptului artistic interpretat. Este vorba, apoi, de aderenţa termenului la structura limbii române. Este, în sfîrşit (dar nu în ultimul rînd) vorba de participarea termenului la constituirea armoniei limbii. Pentru că, paralel cu drumul spre abstract al limbii există şi unul spre armonie, spre supleţe, spre eleganţă. Idealul criticii literare trebuie „să spună exact şi frumos" ceea ce este esenţial într-o creaţie artistică.

În conflictul dintre nou şi vechi, noul a fost întotdeauna privit cu suspiciune. Şi nu fără motiv, dintre care mai important este faptul că, de atîtea ori, *noul*, din *marcă* a unor căutări de substanţă (cînd vechiul nu mai satisface) se transformă – cînd află cîmp favorabil, şi află de multe ori! – în *paravan* al lipsei de idei, de originalitate (cînd vechiul ar lăsa dezgolită impostura).

Există, de exemplu, mai mulţi termeni care par a acoperi aceeaşi noţiune: *stil, limbaj, scriitură, textură*. Primul începe a fi evitat, în legătură cu arta literară. Al doilea este mai nou şi are o întrebuinţare mai timidă, deşi sintagma *limbajul poetic* ar vorbi mai lesne despre esenţa, funcţia *expresiei* în realizarea *semnificaţiei* poetice; pentru că în limbaj – deloc doar o chestiune de formă – se întîlneşte nivelul semantic cu nivelul expresiei. Privit în amîndouă aspectele sale – limbaj figurat şi limbaj nefigurat – *limbajul poetic* ar înlătura şi folosirea nepotrivită a coordonării *limbă* şi *stil*. Cel de al treilea se extinde mereu mai mult. A intrat ca o traducere a francezului *écriture*, de o frecvenţă, se pare, mai redusă în critica franceză. Termenii nu se acoperă semantic; termenul francez este strîns legat de arta scrisului, nu de structura expresiei în întregime, de „ordinea spaţială" (cum ar spune Tzvetan Todorov) a scrisului; chiar dacă înseamnă mai mult decît atît (ca la Rolland Barthes), nu ajunge pînă la semni-

ficaţia termenilor *stil* sau *limbaj*. *Scriitură*, în cronicile noastre literare, vrea să însemne *expresie*: „mesajul unei opere literare este în primul rînd implicat *scriiturii*. *Scriitura* în astfel de cazuri devine ea însăşi un mesaj" („România literară", 41/1970). Cu totul sporadic pare a-şi păstra sensul „originar": „În scrisul său, aş spune «oral», dacă oralitatea lui n-ar avea exactităţile (!) şi controlul *scriiturii*" („Săptămîna", 1/1970). N-ar fi nimic rău în faptul că un cuvînt are un alt cîmp semantic decît în limba de origine, dar dacă limba română are alt termen care să exprime la fel de bine aceeaşi noţiune, la ce bun un alt termen, care, în plus, nu aderă nici la structura limbii şi contrazice nevoia de armonie („urît mai e!" exclama, într-un articol din „Amfiteatru", regretatul Vladimir Streinu). Şi contrazice această nevoie de armonie termenul *textură*, propus de Vl. Sorianu: „Tropii meşteşugiţi nu se întîlnesc pentru a da o *textură* lirică, ci coexistă ca jeturile divergente...".

Căutarea de termeni nemaifolosiţi se confundă cu căutarea originalităţii. Şi pentru că acesta este singurul motiv, termenii se arată a fi de prisos în raport cu cei deja existenţi. Destul de exact, ca orice termen tehnic, cuvîntul *scenografie* nu are nevoie de înlocuitor, cu atît mai puţin de unul cu *–ism* în coadă, fie şi numai pentru că acest sufix introduce alt strat în structura semantică a cuvîntului: „Zoe Anghel Stanca a fost secondată în vrăjitoria ei de poeticul *scenografism* al lui Vladimir Popov" („Săptămîna", 9/1971).

Verosimil nu poate fi clintit din cîmpul terminologiei artistice din acelaşi motiv al capacităţii sale depline în a-şi exprima conţinutul noţional. Cu atît mai mult cu cît „uzurpatorul" este inestetic din punct de vedere al structurii sale fonice: „Chiar dacă autorul romanului nu se recunoaşte în portretul făcut de critic, acesta are *credibilitate* prin coerenţa cu care e susţinut" („România literară", 26/1970). Criteriul estetic nu poate fi ignorat nici în constituirea terminologiei.

În raport cu *polemist*, *controversist* este doar artificial: „Dar, *controversist*, autorul împinge sportul intelectual ceva mai departe" („Orizont", 12/1970). Şi tot aşa *repeţirea*, de altfel întrebuinţat pleonastic în coordonare cu *manierism*: „*Repeţirea* şi *manierismul* îl pîndesc din urmă" (*ibidem*).

Nu totdeauna limba cîştigă în supleţe şi frumuseţe prin formaţii sintetice, care vin să înlocuiască eventuale sintagme. Fenomenul pare a deţine primul loc în tendinţele actuale ale limbii române, aşa încît extinderea sa la limbajul criticii literare era de aşteptat. Dar tot aşa era de presupus că extinderea sa în cîmpul terminologiei va fi modelată de acţiunea unor factori interni, despre a căror *activitate* criticul literar poate avea măcar intuiţii. Pentru că *diletantistic* nu spune mai mult decît *diletant*, dar o spune mai prost şi mai lipsit de eleganţă: „Anatolie Paniş se află încă în stadiul *diletantisticei*" („România literară", 8/1971); sintagma *din punct de vedere artistic* sau o altă sinonimă este de preferat cuvîntului *artisticeşte*: „dă proze neinteresante, care nu se susţin nici *artisticeşte*" (Mircea Martin, *Critice*); *spectaculizare* este lipsit de aderenţă la sistemul limbii, trimiţînd, pe de altă parte, prin modul de realizare, la alt sens

decît cel intenţionat de „creatorul" său: „ansamblul gălăţean a ales o a treia cale între cele două pe care i le oferea *spectaculizarea* piesei" („Săptămîna", 11/1970). Spre alt înţeles duce şi adjectivul *amator*, întrebuinţat în locul sintagmei aparent sinonime: „*Răpirea din adîncuri* este o culegere ilustrativă pentru condiţia *amatoare*" („România literară", 8/1971). Artificial şi ceţos este termenul *prozastice*, şi în sine şi datorită contextului în care apare: „a modalităţii *prozastice* estete". Alţi termeni exprimă cu claritate noţiuni, realităţi, dar sînt inestetici; spre deosebire de sinonimele lor, sintagme care exprimă la fel de exact aceleaşi noţiuni, fără a strica armonia limbii. E motivul pentru care e de preferat „de coşmar" lui *coşmareşti*: „viziuni *coşmareşti*" (*ibidem*) şi de respins, în favoarea oricărei construcţii perifrastice, substantivul *adaptatorii*: „*adaptatorii* de texte" („Săptămîna", 1/1970).

Fără îndoială că, în terminologia de care se slujeşte, se reflectă măcar parţial stadiul prin care trece o anumită ştiinţă. Poate că aşa trebuie să ne explicăm pluralul *proze*, adică prin conflictul instaurat între posibilitatea de a mai admite vechi delimitări ale creaţiei literare şi neputinţa de a contura altele noi; pentru că, la drept vorbind, *proze* nu spune nimic. Fără îndoială că tensiunea dintre nou şi vechi este firească, dar numai atunci cînd ea este organică, nu de suprafaţă, cînd căutarea este *determinată*, *cauzată* şi nu *îndreptată* spre un scop, şi acela extra-artistic, precum afişarea unei originalităţi. Terminologia nu este menită să-l definească pe critic ci pe scriitor, fenomenul artistic. Se pare că acest lucru se uită uneori. Terminologia trebuie să aibă caracter general, nu individual.

Convorbiri literare, nr. 8, 1971, p. 86-88.

NOTE PRIVIND LIMBAJUL CRITICII LITERARE. ÎN CĂUTAREA CUVÎNTULUI

Trei premize:

1) Misiunea criticii literare este de „a descifra" şi de a transmite mai departe semnificaţia poetică şi valoarea unei creaţii literare.

2) Critica literară se cuprinde în „ştiinţa literaturii".

3) Limba română este capabilă să exprime realităţi dintre cele mai complexe, dar, fiind un proces, se caracterizează printr-o neîntreruptă dezvoltare.

În activitatea de interpretare a artei cuvîntului au egală importanţă – în spaţiul criticii literare – funcţia de cunoaştere a limbii şi cea de exprimare, de transmitere a cunoaşterii. Critica literară trebuie, pe de o parte, să pătrundă (atît cît este posibil) în complexitatea procesului de constituire a semnificaţiei poetice (sau artistice, în general), să comunice apoi mai departe, cît mai clar, ceea ce „a descoperit". Iar transmiterea, ca şi cunoaşterea, de altfel, se realizează prin mijlocirea limbajului critic.

Limbajul criticii literare cunoaşte o situaţie particulară între celelalte „limbaje" dinlăuntrul stilului ştiinţific. Stilul ştiinţific – se ştie – este manifestarea superlativă a laturii intelectual-noţionale a faptului lingvistic. Fenomenul este posibil în cazul ştiinţelor al căror obiect de cercetare se caracterizează în general prin existenţa unor legi generale.

Critica literară ia în cercetare însă „un obiect" special, mai puţin stăpînit de acţiunea unor legi generale, mai greu de caracterizat – de aceea, prin identificarea unor asemenea legi, mai greu, de fapt, imposibil de interpretat „fără rest". În acest sens, semnificaţia poetică este cu mult mai greu de „prins" în limbaj ştiinţific. Este acesta motivul (sau, mai exact, unul din motivele) pentru care critica literară este, în concepţia multor interpreţi de literatură, o activitate de „recreare" a operei. Şi este acesta motivul pentru care, în structura internă a limbajului criticii literare, zona de manifestare individuală este mai amplă.

Această situaţie aparte a limbajului criticii literare este, nu de puţine ori, sursă şi refugiu unor interpretări care, nu numai că nu „descifrează" înţelesurile unei opere literare, dar le „încifrează" mai mult. Nu spunem nimic nou afirmînd că atîtea din cronicile literare din ultima vreme se plasează la distanţe cosmice faţă de opera interpretată, cronici care introduc opera literară într-un spaţiu haotic, nesupus sau refuzat cunoaşterii.

Este drept că uneori cauza pare a fi „obiectul" supus cercetării – poezia însăşi este confuză (situaţie foarte frecventă, de altfel); cauza trebuie considerată, însă, mai degrabă un pretext, în cazul în care s-ar căuta unul (în cazul în care cronica literară însăşi s-ar recunoaşte confuză). Cauza principală, însă, o constituie lipsa de vocaţie a criticului, neputinţa acestuia de a pătrunde semnificaţii şi, mai cu seamă, refuzul criticului de a-şi recunoaşte neputinţa.

Şi atunci, la fel ca în poezie, cînd „poetul" nechemat (sau neprimit) îşi caută un refugiu în „îndrăzneli" de stil, „criticul" caută cuvinte... „alte cuvinte decît cele curente, banale şi care nu-i pot exprima întreaga adîncime de gînduri", iar cuvîntul se transformă, din element de bază pentru exprimarea cît mai exactă, în limbajul ştiinţific (oricîte note particulare ar prezenta, limbajul criticii literare se cuprinde, înainte de toate, în limbajul ştiinţific) a semnificaţiilor poetice ale scrierilor interpretate, în element de ornamentaţie, intrînd într-un joc (sau creînd un asemenea joc) „de-a spusul nespunînd nimic". Sau, în cel mai bun caz – dacă între cazurile reale trebuie să alegem pe cel mai puţin rău – în expresia unei pedanterii găunoase.

În faţa avalanşei de forme şi termeni noi asupra limbajului criticii literare, se naşte – firesc – întrebarea: este cuvîntul nou cel mai potrivit pentru exprimarea ideii criticului, este acesta mai exact, este el indispensabil interpretării unei anumite idei poetice? Fără îndoială că limba nu-şi opreşte niciodată dezvoltarea, iar lexicul este locul celei mai vii frămîntări. Dar termenul de *îmbogăţire* a vocabularului poartă în înţelesul său ideea de *calitate* în

primul rînd, şi numai în al doilea rînd pe cea de *cantitate.* Şi tot aşa sintaxa, morfologia, limba în general.

Dincolo de nota de artificialitate, însă, ce aduce nou conjugarea fără sufix a verbului *a inventa*: „poetul... unei tensiuni ciudate care-şi *inventă* o cauză nebănuită" (Mircea Martin); „Atunci cînd n-ar avea motiv să existe, îşi *inventă* unul" (Marin Mincu), sau *a sugera*: „În schimb „*Caricatură* – Desen executat cu floreta", *sugeră* admirabil duelul intelectual dintre" („România literară", 44/1970)?

Nu aduc nimic nou faţă de un corespondent românesc cele mai multe dintre neologismele întrebuinţate de unii critici stăpîniţi de o adevărată *patimă*, în acest sens. *Indecizie* nu spune nimic mai mult decît *nehotărîre*: „I-aş imputa, totuşi, poetului o anumită *indecizie* structurală" (I. Oarcăşu), „*Indecizia (Afazia)* este tema celei de-a şasea elegii" (Vl. Sorianu).

Cuvintele mai noi nu numai că – de cele mai multe ori – nu „spun" mai mult sau mai bine decît cele existente în limbă, dar vin şi cu o structură fonetică „greoaie" (factorul estetic nu poate fi ignorat, mai ales că şi în funcţie de el evoluează limba). *Inconceptibil*, de exemplu, nu spune nimic mai mult decît *de neconceput*, dar o spune mai prost: „*inconceptibil* altfel decît ca produs al unei experienţe consumate" (Vl. Sorianu). Chiar dacă însuşi criticul ar fi intenţionat o notă de ironie dispreţuitoare – ceea ce nu credem – *liricoid* este de-a dreptul disgraţios: „invidios pe debutul *liricoid* al partenerei, băiatul declară şi el" (Vl. Sorianu). Inestetică se dovedeşte şi creaţia hilară *îngereţă*, ce se vrea antonimul lui *demonism*: „Eseistul Dragnea vedea în poemul *Luceafărul* o apoteoză a *îngereţii*" („Tomis", ianuarie 1970).

Introducerea fără discernămînt a neologismului în critica actuală, dacă nu comunică (uneori) nimic despre adevărul operei interpretate, „vorbeşte", în schimb, *din plin* despre interpret. Îl caracterizează preţiozitatea, trăsătura specifică ce grupează la un loc multe din „criticile literare" din reviste sau adunate chiar în volume (vezi M. Mincu, Vl. Sorianu ş.a.). Se vorbeşte acum despre o „schiţă *negestată*" (Vl. Sorianu), despre „tema *benefică* a copilăriei" (M. Martin), despre „*indimenticabile* sentinţe caustice" („Familia", iulie'70), o carte a Anei Blandiana este un „volum *exiguu*" (Vl. Sorianu), poezia pulsează „*limfatic* în lujerii aparent uscaţi" (M. Mincu), în poezia lui P. Stoica „efectul plastic e al *laviului* în tonuri calde" (Vl. Sorianu); „prin *elegantisimul* «Cadavre în vid»", Baconsky nu poate fi – în concepţia cronicarului de la «Familia» – decît *fatalmente* creatorul unui stil"; la Vlad Sorianu, „schimbările psihice mai energice iau înfăţişări tranşante, care... dezlănţuie mai *contondent* fanteziile".

Parcurgînd multe din criticile literare, asistăm la spectacolul unei noi „beţii de cuvinte": „Renunţarea la plasma viscerată a materiei pentru limfa de eter a spiritului este deja un *hybris* care se vrea răsplătit" (M. Mincu).

Şi pentru că unele cuvinte au „arome mai tari", ele se constituie în şabloane; aşa, *sisific* e un şablon pentru Vl. Sorianu: „universul mic, domestic (alt şablon, dar mai vechi şi de mai largă circulaţie) al tocilarului nu împiedică schiţarea

unui destin *sisific*, bîntuit de sentimentul neîmplinirii obscure"; în *Oedip*-ul lui I. Alexandru, Vl. Sorianu vede „o profesiune de credinţă asupra strădaniei *sisifice* de a realiza concordanţa dintre lumea interioară a poetului şi fiinţa sa obiectivă". Te întrebi, atunci, care este cu adevărat drama lui Sisif şi ce este cu adevărat *sisific* (acest termen-cheie...)? Pentru M. Mincu cuvîntul-cheie este *hybris*: „Undeva *hybrisul* unui păcat necunoscut aşteaptă să fie ispăşit"; „luciditatea sa veşnic trează dă naştere la acel plus de *hybris*, existent în latenţă" etc.

Şi şabloanele se extind, capătă circulaţie; totul este acum *plenar*: „sensul *plenar* al extincţiei" (M. Mincu), „entuziasmul *plenar* al bărbaţilor care...", „demnitatea *plenară*" (Vl. Sorianu). Cîndva foarte la modă, termenul *apanaj* primeşte „o viaţă nouă" în paginile de critică literară: „Ambiguitatea e, în acelaşi timp, şi *apanajul* faptei ieşite din comun" (M. Mincu), „În numele vechiului drept la fantezie fără limită – *apanajul* de totdeauna al creaţiei lirice" (I. Oarcăşu); intră în competiţie *a frecventa*. Scriitori, esteticieni, filosofi, operele, realităţile sînt *frecventate* necontenit; N. V. Turcu umple „un spaţiu epic puţin *frecventat* şi destul de dificil" (M. Mincu); în viziunea lui Z. Sîngeorzan, M. Ungheanu „îl *frecventează* destul de des" pe Călinescu, Baconski (mai original) *frecventează* – în viziunea lui Vl. Sorianu – laitmotive: „*frecventarea* unor laitmotive se efectuează prin repetarea fastidioasă a cîtorva vocabule (*vocabulă*, acest alt „termen-cheie"), „prospeţimea şi pericolul *frecventării* locului comun", un „univers tonic... *frecventat* cu o insistenţă" (Vl. Sorianu).

Cum nici nu se putea altfel, există şi o direcţie paralelă – fuga de *şablonizare*, spaima de prea circulat, de „prea frecventat". Criticul îşi creează atunci *formaţii* proprii, mai mult sau mai puţin. Intenţia – originalitatea; rezultatul – confuzia. Astfel, înlocuindu-l pe *intelectual* – evident, prea cunoscut – cu *intelectiv* provoacă nedumeriri: „fără a fi fost substanţial potenţat la nivel *intelectiv*", „se află... în modestia substanţei afectiv-*intelective*" (Vl. Sorianu).

Introducerea cuvîntului *realistic* (la Geo Dumitrescu „sălăşluieşte în gestul său afirmativ, *realistic*, o nuanţă retractilă" – I. Oarcăşu; „Fondul poeziilor [lui I. Horea] este profund *realistic*"; *Moartea căprioarei* aparţine unei „faze *realistice*"; copilul de aici „vede şi înregistrează totul, cu o vigoare a detaliului *realistic* îmblînzită" – acelaşi I. Oarcăşu) provoacă o suită de întrebări: ce înseamnă *realistic*? Ce relaţie există între *realist* şi *realistic*? Se confundă, se diferenţiază? Prin ce? Atîtea întrebări pentru o singură căutare, nu a cuvîntului „ce exprimă adevărul", ci a cuvîntului care ar vrea să-l exprime pe criticul-interpret.

Şi tot aşa *raţiocinare*: „Aceeaşi *raţiocinare* împinsă uneori pînă la cazuistică sau arguţie" (Vl. Sorianu), *suspicionare*: „înseamnează, oare, că *suspicionaţi* filmul de dependenţă faţă de literatură?" („Cinema", 10/1970). Să exclamăm şi noi, precum altădată cărturarul moldovean, parafrazîndu-l (fie-ne permis): „Vai, vai, săraca limbă românească!"

Ecouri din literaturile străine – din cărţile de lingvistică uneori, din cele de teorie şi istorie literară de cele mai multe ori – o serie de termeni sînt sursa cea mai sigură de confuzie: *textură, comportism* – „tehnica fabulaţiei este *comportismul* îmbinat cu analiza stărilor psihice liminare", „dialog excepţional prin virtuţile sale *comportiste*", „relatarea obiectivă *comportistă*", „proză *comportistă*" (Vl. Sorianu) – alături de *comportamentism* – „predominante sînt procedeele *comportamentiste*" (Vl. Sorianu); „proză *comportamentistă*", „ceea ce declanşează reacţiile *comportamentiste* în toate aceste proze este faza de lamentaţie psihologică" (M. Mincu) etc.

Şi uneori – de multe ori chiar – limba însăşi se răzbună, sub formă de pleonasme, de exemplu: „sofistica sa de rigoare geometrică n-a elucidat problema complet" (M. Mincu), adică a elucidat-o, dar incomplet... Se răzbună mai cu seamă semantica neologismelor. Ne îndoim că poetul Mihai Beniuc se recunoaşte a fi „un poet al atitudinilor *vaticinare*", din moment ce are „simţul grandiosului istoric" (I. Oarcăşu).

Sînt reale sau false premizele considerate de noi la începutul acestor însemnări? Din punctul nostru de vedere, ele sînt reale prin însuşi faptul de a le fi considerat ca atare. De realitatea lor noi nu avem nici cea mai mică îndoială. Ne îndoim doar de „realisticitatea", de „ştiinţificitatea" unora dintre „criticile" literare.

Oricîtă „originalitate" de stil ar manifesta, sau ar ambiţiona interpretul artei cuvîntului, limbajul criticii literare trebuie să rămînă în sfera „inteligibilităţii". Căci „inteligibilitatea" lui este incompatibilă cu esenţa criticii literare.

Făcînd parte din sistemul ştiinţei literaturii, critica literară trebuie să urmărească în primul rînd interpretarea cît mai exactă a semnificaţiei unei creaţii literare; originalitatea *ia naştere*, nu *se face*.

Făcînd parte din sistemul limbii, limbajul criticii literare trebuie să se subordoneze funcţiei de comunicare. Limba română este destul de bogată şi destul de în stare – stau mărturie pentru asta paginile unor veritabili critici de literatură – să exprime complexitatea fenomenului literar actual.

Convorbiri literare, nr. 1, 1971, p. 70-73.

„ARTA" UNEI INTERPRETĂRI A ARTEI LITERARE (NOTE PRIVIND LIMBAJUL CRITICII LITERARE)

Teoretic se afirmă cu consecvenţă şi, mai ales, cu „convingere" unitatea indestructibilă dintre *conţinut* şi *formă* în structura unei creaţii artistice. Programatic se afirmă necesitatea interpretării operei de artă pe baza acestei înţelegeri. Practic, însă, *conţinutul* a acaparat şi acaparează de-a dreptul atenţia criticului-interpret (cu deosebire a literaturii). Şi pentru că nu se uită, totuşi, că

o creaţie literară are şi o *formă*, se discută într-un capitol final, de obicei intitulat *Arta cuvîntului la...* sau *Arta literară*, unele „mijloace artistice".

Dar poate că nu despărţirea *conţinut – formă* – de vreme ce metodic nu se poate altfel (oare chiar nu se poate?) – este cel mai mare rău. Într-adevăr, răul cel mare stă în interpretarea celor două laturi – „indisolubil legate între ele... etc." – în chip independent. Mijloacele artistice, atîtea cîte sînt luate în consideraţie, sînt comentate în sine, nu în legătură cu *conţinutul* la care se „asociază" (dacă „metodic" trebuie să considerăm aşa...).

Cartea lui D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Opera literară* (1970), o „exegeză" a creaţiei literare a scriitorului transilvănean, nu se sustrage – prin structura ei – acestei practici frecvente în interpretarea literaturii. Şi tot conform obişnuinţei (arta unui scriitor se discută cît mai în fugă posibil...) – instaurată mai demult şi greu de detronat, – din cele 300 de pagini cîte are cartea, i se acordă *Artei literare* exact 20!

Dar – ni s-ar putea răspunde – nu numărul de pagini este argumentul suprem (şi poate nici măcar un argument oarecare) în evaluarea unei scrieri sau a unui capitol, oarecum autonom, din cuprinsul acelei scrieri, ci densitatea ideilor; esenţialul despre arta unui scriitor poate fi spus şi în 20 de pagini. Şi asta-i adevărat, dar nu se prea întîmplă şi, oricum, nu e cazul cărţii lui Vatamaniuc.

Din motive lesne de intuit, ne vom referi tocmai la ultimul capitol, cel intitulat *Arta literară*. Şi ne vom restrînge chiar mai mult comentariile: nu vom aborda *conţinutul* interpretării mijloacelor artistice „utilizate" de I. Slavici (nu vom aborda, adică, *substanţa* ideilor lui D. Vatamaniuc), ci ne va interesa, cu deosebire, *arta* interpretării artei literare a lui Slavici (cu alte cuvinte, *expresia* ideilor lui D. Vatamaniuc...). Cădem, prin urmare, în acelaşi păcat: al ruperii *conţinutului* de *formă*. Cu o deosebire, însă – *neesenţială!* – noi nici n-am abordat în altă parte şi nu abordăm „mai încolo" (ca să pătrundem deja în limbajul cărţii...) *conţinutul*.

De altfel, problema relaţiei *conţinut – formă* s-a pus mai cu seamă în cazul artei literare, nu şi în cel al ştiinţei literare, adică în activitatea de interpretare a creaţiei poetice. Bineînţeles, asta nu înseamnă, cîtuşi de puţin, că s-ar fi negat existenţa acestei relaţii şi într-o scriere ştiinţifică.

Chiar dacă un critic literar nu crede că activitatea de interpretare a literaturii este una de creaţie, el nu rămîne, nu poate rămîne indiferent la modalitatea prin care îşi transmite ideile, dacă nu cumva la chipul în care dă viaţă acestor idei. Şi chiar dacă în ştiinţa literară, ca în orice ştiinţă, expresia manifestă o mai mare indiferenţă faţă de conţinut.

Într-o creaţie literară expresia ocupă un loc central; ea reprezintă, pe de o parte, condiţia existenţei ideii poetice (în afara cuprinderii organice într-o structură de expresie, orice idee rămîne o simplă abstracţiune, adevărată sau falsă, nouă sau veche, dar nu idee poetică), iar, pe de alta, ea vorbeşte cititorului tocmai despre existenţa unei idei poetice, despre existenţa artei, deci.

Expresia este „puntea de legătură" între cele două relaţii: scriitor – operă, operă – cititor, „locul geometric" unde se întîlnesc valoarea intrinsecă şi valoarea ei „deschisă".

E la libertatea interpretului să pornească în investigarea fenomenului artistic din afară, dinspre expresie către conţinutul de probleme, sau invers, dinlăuntru, dinspre constelaţia de motive, idei etc., spre expresie, pentru a descoperi şi a descrie – cît este posibil – semnificaţia creaţiei artistice.

D. Vatamaniuc pleacă, e drept, din afară, nu însă dinspre expresie către conţinut, ci din afara operei literare. Opera literară este pentru interpretul lui Slavici o regiune necunoscută care începe a-şi dezvălui treptat elemente constitutive, fără a manifesta, însă, vreo legătură unele cu altele; ca nişte obiecte – foarte diferite – aduse din afară într-o încăpere şi aruncate acolo, în „ordinea" în care au fost găsite, „întîlnite". Aşa este abordată arta literară a lui Slavici, fără vreo legătură cu problematica abordată de scriitor; aşa sînt interpretate „mijloacele artistice", fără sublinierea acelei complexe reţele care formează limbajul artistic (figurat şi nefigurat) al unui creator de literatură.

Chiar dacă interpretarea unei opere literare nu este numaidecît (sau nu este în primul rînd) o artă a cuvîntului, limbajul unei scrieri de interpretare literară poate vorbi despre valoarea acelei scrieri. Iar în acest sens, el s-ar putea supune chiar unor comentarii de natură stilistică. Să încercăm o astfel de interpretare.

Am precizat mai sus că noi nu ne vom opri la probleme de conţinut, altfel spus, la conţinutul tranzitiv al enunţurilor lui D.V. Nu ne vom opri în mod expres, dar fugitiv tot ne vor reţine atenţia; vom proceda, adică, invers ca în activitatea de interpretare a unei creaţii poetice.

Din acest punct de vedere, al *conţinutului*, o caracterizare generală: comentariile lui D.V. privind arta literară a lui Slavici sînt de suprafaţă; ele apar mai degrabă exemplificări „Slavici" pentru descrieri, portrete, dialog, monolog, limbă etc. (frazele despre *cuvintele-cheie* din opera lui Slavici nu reprezintă decît o încercare de a crea aparenţa aderării la cele mai noi puncte de vedere în interpretarea literaturii). Sărace în idei, aceste comentarii nu reuşesc să adîncească aspectele esenţiale, specifice ale originalităţii lui Slavici din punctul de vedere al expresiei, şi mai ales nu reuşesc să lumineze complexitatea relaţiilor interne dintre diferitele modalităţi artistice, pe de o parte, dintre acestea şi problematica abordată, pe de alta. Ba, mai mult, încercările de definire a personalităţii scriitoriceşti a lui Slavici creează (şi reflectă) confuzii, prin contradicţiile ce străbat scurtul capitol al *Artei literare*. Întrebarea, mai veche şi esenţială, dacă este Slavici sau nu un analist, primeşte la D.V. două răspunsuri opuse:

– la p. 223: „Dar mijloacele prin care ea (zugrăvirea realistă) se realizează nu ţin atît de *analiză*, cît mai ales de *evocare*";

– la p. 234: „Arta lui Slavici nu este a povestitorului, deşi capătă o largă utilizare procedeele ce ţin de *evocare*, ci a *analistului*".

Mai scurt: *mijloacele artistice* ale lui Slavici ţin de *evocare*; *arta* lui Slavici, în schimb, ţine de *analiză*. Pas de mai înţelege ceva!

În analiza expresiei pe care o îmbracă ideile lui D.V., vom merge oarecum mai departe decît exegetul lui Slavici. Vom încerca să depăşim modalitatea acestuia reflectată definitoriu de fraza: „Arta scriitorului stă – spune D.V. la p. 227 – în utilizarea unei anume tehnici literare". Vom merge mai departe în sensul că vom încerca să depăşim stadiul vidului *anume*. În al doilea rînd, vom căuta să aflăm „motivaţia" unor *anumite* procedee specifice lui D.V. Pentru a defini genul proxim şi diferenţa specifică, vom identifica deopotrivă elemente ce ţin de limbajul criticii, în general, şi elemente specifice cărţii în discuţie. Vom respecta o anumită ordine.

a) Încadrarea scrierii lui D. Vatamaniuc între operele de critică literară este confirmată de întrebuinţarea unor procedee artistice, a unor formule stilistice comune mai multora dintre scrierile de această natură; procedeele poartă, în general, numele de *clişee*. Ioan Slavici – ca să trecem la exemplificări – „dispune de *un imens tezaur* de asemenea forme" (p. 228); „*Moara cu noroc* este construită şi ea *cu o mare economie a mijloacelor artistice*" (p. 220); „Ana este un personaj *cu mari disponibilităţi sufleteşti*" (p. 160), ş.a.

b) Conturarea specificului stilistic al lui D.V. Pe lîngă că se adună în conturarea unei evidente originalităţi, o serie de *procedee artistice* au, fiecare în parte, o finalitate proprie. Frecvenţă maximă prezintă, de exemplu, *repetiţia*, cu funcţii diferite, însă, în strînsă legătură cu elementul „afectat" şi cu contextul.

– Repetarea conjuncţiei *şi*, întrebuinţată adverbial, introduce o stare de monotonie, deosebit de inutilă într-un studiu de interpretare literară (şi nu numai aici): „Arta lui Slavici se dezvăluie *şi* în construirea dialogului" (p. 226), „Monologul este *şi* el caracteristic" (p. 227); „Onomastica merită *şi* ea să reţină atenţia" (p. 234), „Există *şi* bătrîne... care întruchipează binele" (p. 95).

– Repetarea sintagmei *cum ştim*, propoziţie incidentă, realizează o comuniune între criticul-interpret şi cititor, pe baza unei informaţii substanţiale pe care cel dintîi o va fi transmis celuilalt cîndva, în alte capitole ale cărţii, în alt volum sau niciunde: „Slavici descrie, *cum ştim*, provincia" (p. 220), „este conceput iniţial, *cum ştim*, ca 'novelă'..." (p. 221); „Slavici trăieşte, *cum ştim*..." (p. 225). Construcţia poate avea şi altă explicaţie: exegetul lui Slavici ar fi spunînd tot lucruri dinainte ştiute (adică de dinaintea apariţiei ultimei „exegeze"), iar sintagma ar reflecta spaima acestuia în legătură cu anumite, eventuale, reproşuri...

– Repetarea sintagmei *aglomerare treptată de amănunte*, însoţită sau nu de sintagma „*metodă de lucru*" (ghilimelele ultime aparţin lui D.V.) fixează o dată pentru totdeauna imaginea celui interpretat printr-o caracteristică definitorie: „Artei literare a lui Slavici îi este caracteristică «metoda de lucru» ce constă în *aglomerarea de amănunte...*", „*Aglomerarea treptată de amănunte* duce la crearea de tablouri...", „*Aglomerarea treptată de amănunte*, «metoda de lucru» preferată a scriitorului, este utilizată atît în..." (p. 222). „Portretele

eroilor din opera lui Slavici se împlinesc şi ele prin *aglomerare de amănunte...*" (p. 224), „*Aglomerarea de amănunte* este «metoda de lucru» a scriitorului şi atunci cînd..." (p. 225).

Şi totuşi specificul artei literare a lui Slavici se arată a fi altul. Spre această idee ne-a condus o atenţie specială pe care am acordat-o unor anumite elemente lexicale. Frecvenţa ridicată a verbelor *a da* şi *a utiliza* sugerează o imagine originală a scriitorului transilvan care, posesor al unor portrete, descripţii, dialoguri, monologuri, oralitate etc., *le utilizează* sau *le dăruie* cu un prilej sau altul: „atunci cînd *dă* descripţii de natură" (p. 225), „Slavici *utilizează* oralitatea... mai întîi în poveşti" (p. 228), iar descripţia o „*utilizează* spre a crea o anume atmosferă" (p. 225), „*utilizarea* oralităţii atît în dialogul eroilor" (p. 228), „în ele *dă* descripţii de obiceiuri la diferite" (p. 167). În ce priveşte *descripţiile* (foarte frecvent acest termen, cu mari „disponibilităţi" stilistice, în raport cu mai vechiul şi, de aceea, banalul *descrieri*) de natură, scriitorul – Slavici – le realizează prin cromatismul frunzelor: „Toamna este descrisă prin *cromatismul frunzişului* după cea dintîi brumă" (p. 225).

Cît priveşte *oralitatea*, fenomenul se arată foarte complex, binevenit creării unei stări de confuzie. „Formele orale (ziceri, proverbe) creează tabloul vieţii ţărăneşti" (p. 228); formele orale „contribuie în mare măsură la crearea impresiei de oralitate" (p. 229), „oralitatea şi formele populare stau în bună măsură şi la baza umorului" (p. 230), „Creangă utilizează (şi el!) oralitatea şi cu o extraordinară jovialitate şi vervă" (p. 228). Ce să înţelegem de aici? Că proverbele şi zicătorile sînt nişte *forme orale*? (dar ce înseamnă *forme*?); că ele creează oralitatea? că oralitatea şi formele populare (= forme orale?) sînt entităţi independente, care pot fi coordonate copulativ sau disjunctiv? Dar ce este oralitatea? Şi oare oralitatea unui scriitor să se manifeste (să se nască chiar) în întrebuinţarea doar a unor proverbe şi zicători? Dar, ne-am depăşit sfera comentariilor şi intenţiile iniţiale... Subliniem, prin urmare, o notă caracteristică scrierii lui D.V. – o stare de confuzie, pe alocuri, de ceaţă. Definitorie? Da, asociată însă cu o alta, cu care se împleteşte perfect: o neglijenţă stilistică absolută, mergînd de la nişte nevinovate cacofonii – „S-ar mai putea adăuga *încă cîteva*" (p. 224), – agramatisme – „formează *însăşi* conţinutul de viaţă" (p. 225), „Expresia *care* o foloseşte mai des" – pînă la construcţii defectuoase de fraze: „Capitolele se deschid fie cu intrarea directă în acţiune, fie cu cuvinte ieşind cele mai adesea din înţelepciunea populară" (p. 220), „crearea prin includerea formelor orale (ziceri, proverbe) a tabloului asupra vieţii ţărăneşti" (p. 228), „Oralitatea apare dominantă în scrierile lui Slavici de pînă la 1900 şi se sprijină pe ea" (cine? oralitatea?) (p. 228), „Cercetătorul descoperă în proza lui Slavici destule descripţii de natură care arată că scriitorul o (o = descripţii?) utilizează" (p. 225).

Şi pentru că neglijenţa rimează foarte bine şi foarte adesea cu preţiozitatea (vezi, de altfel şi unele proverbe româneşti!), şi pentru că mai mult decît

orice ultima impresie contează, D.V. „fixează" într-un „profil" final imaginea lui Slavici printr-o metaforă completă (între limbajul ştiinţific şi cel poetic nu există, prin urmare graniţe rigide), trimiţînd în acelaşi timp şi mod spre cei trei mari: „Căci Slavici în Transilvania, Creangă în Moldova şi Caragiale în Muntenia suie, ca trei coloane, în literatura română din a doua jumătate a secolului trecut. Între ei se înalţă Eminescu – Coloana infinită" (p. 237).

Convorbiri literare, nr. 7, 1970, p. 82-85.

ÎNTRE CREAŢIE „LINGVISTICĂ" ŞI POEZIE...

Hotărît lucru: poeţii nu mai sînt, de multă vreme, indiferenţi faţă de limbă. E drept că o indiferenţă totală nu a existat niciodată: s-au schimbat însă coordonatele de manifestare a interesului arătat limbii, acest „material" esenţial poeziei.

Între poezia modernă şi cea a veacurilor trecute se constituie, din acest punct de vedere (printre altele şi nu cel mai puţin însemnat), o opoziţie esenţială, chiar dacă nu absolută. Din element *purtător* de poezie, limba tinde, în literatura europeană de mai multe decenii, la noi, mai cu seamă în ultima vreme (de fapt, ca o reîntoarcere la literatura interbelică – ne gîndim la poezia de avangardă), să se transforme în element *declanşator* de poezie, în sine şi prin sine.

Diacronic privind lucrurile, cele două direcţii sînt succesive, în desfăşurarea poeziei noastre actuale, însă ele sînt concomitente. Şi totuşi, în mozaicul stilistic al poeziei actuale, cele două direcţii nu reprezintă numaidecît proiectarea unor fenomene din plan vertical (diacronic) într-unul orizontal (sincronic).

Şi nu se întîmplă aşa, deoarece prima manifestare – limba, *purtătoare* de poezie – a fost ea însăşi răsturnată. Nu mai este vorba acum de grija de altădată pentru limbă, în sensul înlăturării asperităţilor regionale, neologice sau de orice altă natură, pentru claritatea şi expresivitatea ei, pentru modelarea ei în sensul unei mai profunde corespondenţe cu cele ce poetul avea de comunicat.

Este vorba acum de o aşa-zisă grijă pentru poezie, mai exact spus pentru unele „însemne", care au ajuns, în ultima vreme, să fetişizeze poezia; atunci, bineînţeles, cînd se iau şi acestea în consideraţie...

Problema am mai abordat-o într-una din notele anterioare; de aceea nu mai stăruim. Pentru concretizare doar, amintim că, nu de puţine ori, poeţii „creează" fapte „noi" de limbă, nu din dorinţa înlăturării unor asperităţi şi nici siliţi de un conţinut de idei şi sentimente, care nu şi-ar afla expresia verbală adecvată între elementele lingvistice deja existente, ci de o prozaică nevoie de rimă; aşa creează Ov. Sturza *Străbunucul* (pentru a rima cu *căucul*); aşa creează Gh. Chivu verbul *închearbă*: „Tata are încă, proaspătă, urma în iarbă,/ Bunicul – doar în mormînt, cenuşa.../ Mama era frumoasă... pe bunica o chema Brînduşa,/ În juru-mi familia încet *se închearbă*" (că poetul este obsedat de rimă, că i se supune fără şovăire o dovedeşte şi folosirea numelui propriu în

rimă. Că s-ar putea ca numele bunicii să fi fost Brîndușa, nu-i exclus. Dar unde-i semnificația poetică a plasării sale în rimă? Și care-i relația poetică dintre cele două emistihuri: „Mama era frumoasă... pe bunica o chema Brîndușa"?).

Această primă direcție nu prea merită atenție. Ea reprezintă „marca" unei conștiințe artistice neajunsă la maturitate. În cel mai bun caz. A crea un nou cuvînt, sau a ciopli cuvinte mai vechi spre a le face să intre într-un anume calapod (chiar dacă acesta se cheamă rimă) înseamnă, în ultimă instanță, nu a crea ci *a silui* limba, înseamnă a nu mijloci transmiterea poeziei (dacă va fi fost să fie!...), ci a o anula. Neimportantă această direcție, ea rămîne însă simptomatică pentru ușurința cu care este considerată activitatea poetică și atitudinea față de limbă.

Cealaltă direcție constă – cum am spus mai sus – în constituirea limbii în sursă de poezie prin ea însăși. Poetul își subordonează limba dar nu în sensul realizării unei corespondențe cît mai perfecte cu un anumit „fond" de idei, ci în sensul creării unei poezii a cuvintelor.

Limba este un proces în permanentă desfășurare. Ea nu este un „datum", odată pentru totdeauna. Ea reprezintă, însă, o unitate între fondul de elemente vechi și altele noi. Elementul vechi, absolut predominant, asigură unitatea limbii de la o epocă la alta, continuitatea ei. Elementele noi îi asigură evoluția, viața. Inovațiile pleacă, fără îndoială, de la un individ. Fenomenul – inovația veritabilă sau numai aparentă – este supus apoi judecății sociale. Comunitatea lingvistică îl admite sau îl respinge, potrivit acțiunii unor legi interne.

Această mișcare lăuntrică, proprie fenomenului lingvistic, privit în ansamblu, este mult mai accentuată și cunoaște aspecte diferite, unele chiar opuse, în sistemul limbajului poetic. Aici intervine acțiunea conștientă, *programatică*, am spune, a creatorului (nu excludem, bineînțeles, rolul subconștientului, intuiției artistului liric îndeosebi) dar, dacă ne raportăm la creațiile contemporane, trebuie să recunoaștem că activitatea programatică a poetului domină atitudinea față de limbă.

Aici scriitorul, și între scriitori mai cu seamă poetul liric, se situează într-o permanentă opoziție cu *ceea ce este deja*. El trebuie să vină cu ceva nou, ceva numai al lui, sau pentru început numai al lui. Dar tocmai în acest fapt se ascunde primejdia. Pentru că, în ultimul timp, dorința de a spune ceva nou se concretizează în căutarea – cu orice preț – a unor forme noi; căutarea originalității își stabilește coordonatele la nivelul „expresiei". Confundîndu-se „expresia" cu limba, poetul își ia atunci mari libertăți – de atîtea ori prea mari! – în „lupta" cu această „materie primă". Așa apar „creatorii" de limbă, așa apar „creațiile" lingvistice, considerate de poet declanșatoare de poezie sau, în orice caz, un criteriu de originalitate. Așa se ajunge la o altă răsturnare de raporturi – „creația poetică" este înlocuită cu „creația lingvistică".

Dar ce înseamnă creație în limbă? A precizat-o G. Călinescu. A demonstrat-o Eminescu și Blaga. Creație în limbă înseamnă a descoperi virtualități

ascunse ale limbii naţionale. Descoperirea „sarcinii mitice" a cuvintelor care, odată cu trecerea lor în dicţionare, au ucis viaţa cuprinsă în ele. A redescoperi, a recrea sau numai a sugera viaţa ascunsă în adîncul cuvintelor-simbol, iată care trebuie să fie activitatea poetului faţă cu limba. Acesta este sensul adevăratei creaţii, lingvistice şi poetice în acelaşi timp.

Nu s-ar putea spune că multe din noile „creaţii" lingvistice nu se cuprind în sfera de acţiune a unor legi specifice limbii române. Derivarea cu prefixul *ne-*, de exemplu, este foarte productivă în spaţiul limbii comune; după cum productivă este formarea de verbe cu ajutorului prefixului *în-* ş.a.m.d. Dar nu procedeul ca atare este dăunător poeziei, ci *automatizarea* lui – extinderea sa acolo unde factori ascunşi, dar deosebit de însemnaţi, nu-l mai tolerează. Limbile naturale, vii, se deosebesc de cele artificiale tocmai prin complexitatea vieţii lor lăuntrice, prin complexitatea interacţiunii unor legi interne, dintre care unele ţin de expresivitate.

Intuiţia poetică se manifestă şi în presimţirea, în sesizarea acţiunii acestor legi ascunse. Ignorarea lor, chiar cînd creează o aparenţă de originalitate, are ca urmare tocmai înlăturarea expresivităţii, înăbuşirea poeziei. Pentru că a crea verbul *a îmbretela*, numai pentru că în limba română există o serie întreagă de asemenea verbe – „farmecul pistolului în sala de cinematograf/ încorsetează şi îmbretelează amanţii" – S. Reichmann, vol. *Geraldine* – înseamnă a nu intui direcţia de acţiune a legii expresivităţii.

Procesul creaţiei lingvistice este unul foarte complicat; şi cu atît mai mult în limbajul poetic. Un cuvînt, sau o formă nou creată, este declanşator/oare de poezie în funcţie de ansamblul complexului sonor în care ar intra elementul formativ. Multe din verbele create cu prefixul *în-* sînt greoaie, inexpresive (chiar *anti-expresive*, ca să recurgem la un alt formant în vogă...); mai ales cînd creează geminata *n*: „Mă dau lor, mă *înnumăr*, mă împart" (Dumitru M. Ion, vol. *Iadeş*); „Şchiopul acela care *înnumără*/ pierdut paşii trecătorilor" (G. Alboiu, vol. *Cei pierduţi*), dar şi în alte contexte sonore: „Unde, unde/ dans, dans, *înminunare*" (Ov. Constantinescu, vol. *Unde*).

Pe de altă parte, procedeul (cu reuşite poetice redutabile în unele creaţii: „Noi *întomnăm* în fiecare zi" – Grişa Gherghel, vol. *Nici o tangentă la inimă*) îşi pierde valenţele poetice prin caracterul *manierist* pe care-l capătă odată cu creşterea frecvenţei sale în poezia actuală: „Vă-*nlin* tot mai lin"; „Tu-mi vei da şi moartea/ apururi să mă-*nmire*"; „Cînd şi cînd din ochiuri/ două-trei *se-nnună*" (Ov. Constantinescu); „pe ţigani *îmbulgărindu-se* cu prunci/ îl vede pudica lună decembrie" (G. Alboiu); „*înspică-mi* în casă/ femeia curată" (Ov. Genaru); „Poate *se-ndeapănă* oile-n tremurul turmelor" (A. Radu, vol. *Înălţimea de-o inimă*); „şi cînd *se-ntunerică* sîngele" (Gh. Tomozei, vol. *Suav Anapoda*) ş.a.

Artificiale şi inexpresive rămîn formaţii verbale noi care de fapt sînt „reluări" din vremea literaturii de avangardă: „ochiul meu *te-a infinit*" (H. Roman, vol. *Naşterea zeiţei*). Poezia dispare acolo unde artificiul ambiţionează

singur declanşarea fenomenului poetic. Iar „creaţiile" acestea, stridente, rămîn absolut exterioare limbajului poetic, departe de a se constitui în purtătoare de valori estetice; ca şi încercările de a extinde o altă lege a derivării româneşti – formarea unor verbe cu ajutorul sufixelor: „O viaţă *miezuită* din nou/ în neînceput" (Ov. Constantinescu); „Dar semnul de recunoaştere mă *siderează*" (T. Bogdan, vol. *Cetăţile cuvîntului*).

În *Scrisoarea a III-a*, Eminescu întrebuinţa, cu efecte onomatopeice, substantivul cu sufixul *-et*, *plesnet*: „Vîjîind ca vijelia şi ca *plesnetul* de ploaie". Substantivul, cu structura sa sonoră, cu semnificaţia lui, se încadra perfect în structura general-onomatopeică a versului, adăuga o notă în plus sugestiei poetice. La A. Radu, în schimb, sufixul e „o binevenită descoperire", „marcă" a originalităţii şi se vrea prin el însuşi realizator de poezie. Rezultatul este contrar. În locul originalităţii, manierism; în locul poeziei, proza care o înnăbuşă: „Cîntă/ şi cu *plînset* de *plouăt* şi *ninset* vecerniile,/ Parcă se-nspaimă şi fiece frunză se-nsingură" (de altfel, cum se vede, manierismele abundă).

Creatoare – în corelaţie cu un anumit fond de semnificaţii poetice (vezi mai ales C. Baltag: „Acolo este *departele* care nu ne doare" – vol. *Odihnă în ţipăt*, Gr. Hagiu: „Cu *dincolo de mine* reflectînd", vol. *Sfera gînditoare*), I. Dragomir: „Ca fumul să îl simtă harul/ întoarcerii în care simt/ şi jinduiesc *fără hotarul*" – vol. *Aproape sonete*), substantivizarea adverbelor, prin articol, sau a unor construcţii prepoziţionale, transformată în manierism îşi dezvăluie caracterul artificial, antipoetic; mai ales cînd M. Duţescu articulează cu articol nehotărît, feminin, adverbele *azi* şi *mîine*: „Doamne, mai dă-mi/ *o azi* şi *o mîine*" (vol. *Noaptea nunţii*), doar pentru „a zice" altfel, în afara oricăror considerente privind semnificaţia poetică. Să ne mai reamintim finalitatea poetico-filosofică a substantivizării aceloraşi adverbe în poezia lui Eminescu?

Poezia este fond şi formă în acelaşi timp. Există o poezie a cuvintelor doar verbală? Poate că da. Dar să fie chiar poezie? Oricum ar fi, a căuta originalitatea doar în artificii lingvistice nu e calea cea mai sigură spre realizarea unei poezii veritabile, ca să nu mai vorbim de lirism.

Limba e *doar* o componentă a expresiei, iar expresia e *doar* o componentă a semnificaţiei poetice. Şi în afara semnificaţiei poetice nu există poezie.

Convorbiri literare, nr. 2, 1970, p. 73-75.

GRAMATICĂ ŞI POEZIE

Că între gramatica normativă şi structura lingvistică a poeziei se instaurează, în lirica modernă, o corelaţie de opoziţie, este de-acum un adevăr de necontestat. Că specificul expresiei poetice presupune, reclamă o smulgere din obişnuitul limbii comune, din monotonia limbii „prozaice", e de mult o axiomă. Cum o axiomă e încă de mai multă vreme că 2x2=4. Chiar dacă nici aceasta din

urmă axiomă nu se poate sustrage realismului. Şi dacă-i adevărat că se poate întîmpla ca doi ori doi să nu facă numaidecît şi întotdeauna patru, e mai adevărat şi, în tot cazul, mai „la îndemîna" oricui că ignorarea unei realităţi lingvistice vii nu duce prin numai acest fapt la poezie. Şi nu duce tocmai pentru că poezia e limbă şi artă în acelaşi timp. Şi pentru că nu orice încălcare a normelor limbii e generatoare de poezie; lăsăm deocamdată la o parte faptul că o anumită expresie, conformă sau nu normelor gramaticale, trebuie să fie determinată de o anumită semnificaţie. Pentru că nu poate fi vorba de aşa ceva în preferinţa pe care o arată o serie de poeţi, mai tineri sau mai puţin tineri, unor forme lingvistice regionale. La Emil Manu, de exemplu, forme ca *uşe, vraje, cămaşe* sînt suverane; poate să fie vorba de o prea puternică presiune a „graiului de acasă" (dar e oare nevoie să ni-l reamintim pe Varlaam care, „de dragul" unităţii limbii române, renunţă la numeroase fenomene lingvistice prea strident regionale?); poate să fie vorba de o prea fără luptă subordonare unor „învechite" principii de versificaţie: „N-a rămas pe noi nici o *cămaşe*/ Albă, nici un vis întreg// Tu ai părul negru şi lung/ şi mîinile subţiri ca nişte arcuşe,/ Seara amintirile noastre se-ntorc/ Şi bat cu degete albe la *uşe*;// Genunchii calmi, umpluţi de somn şi *vraje*/ Nu mai găsesc în mine decît golul/ Unor iubiri ce-au consumat alcoolul/ Rămas să curgă-n alte peisaje". O ignorare „banală" a structurii fonetice a limbii române literare!... Ar rămîne banală dacă n-ar trece dincolo de scoarţele unui almanah literar, cînd se prezintă moda pentru cei tineri: „Pentru cei mai tineri o *cămaşe* cu imprimeu naiv" (p. 410); sau chiar cînd se prezintă jurnalul unui „mercenar în legiunea străină": „*Jurnalul* acesta credem noi e prin el însuşi o *vraje*" (p. 220); dar cînd fenomenul tinde să cuprindă mereu mai mult limbajul poeziei actuale, el iese din „banalitate": „Un stîlp de foc în formă de *ţigare*" (Ov. Sturza); „Care trece peste case/ Fără nasturi la *cămaşe*" (Nora Iuga); „Că sînt *strein*, pereţii orbi/ Se-ntorc cu spatele la mine// Şi visul cărat pe corăbii încete/ în mări de jale ger *strein*// iar vîntul e suflarea mea care zădarnic/ încearcă să le mişte între ţărmuri *streine*" (toate şi încă multe altele caracterizează poezia lui G. Alboiu). Şi nu mai e un fenomen banal cînd se impune unui poet de talia lui A. E. Baconsky: „mercenarul *strein* călătoreşte seara pe colinele solitare" (vol. *Cadavre în vid*). Şi nu mai e un regionalism banal cînd i se alătură altele: „E o nelinişte *aci* ca într-un grîu/ şi cînd e gata, gata de cules"; „Iar *aci* în piaţă" (Ileana Roman); „cerul *ăsta* de inimi"; „În ochii *ăştia* plini de depărtări"; „Poemul *ăsta* – un buchet de maci" (Emil Manu); „Cît mi-a rămas/ şi cît mi se *dete*/ pentru-nvoiala de sudoare" (Maria Albu Cuibuş); „A-nceput să se lenevească, *să aibe* îngeri" (Nichita Stănescu).

Banale abateri! Sau, mai degrabă, neabaterea de la normele graiului de acasă. Dar oricît de relativă ar fi, 2x2=4 rămîne o axiomă. Şi axiomatic rămîne faptul că limba literară e mai întîi un dat şi numai după aceea un element de opoziţie. Şi nu orice opoziţie. Relaţia dintre limba poetică şi limba literară comună este deosebit de complexă. Limba poetică îşi croieşte drum propriu

după ce limba comună s-a fixat ca limbă literară. Iar limba literară este rezultatul unor lupte de secole între fapte regionale, arhaice etc. şi altele, care se vor impune încet dar definitiv ca elemente constitutive ale limbii naţionale literare. În această încleştare, factorii determinanţi au fost diverşi: culturali, politic-administrativi etc. Peste toţi, însă, dar foarte discret, neştiut, a lucrat şi lucrează în permanenţă factorul estetic, în faţa căruia nu s-a putut impune nici marea valoare artistică a scriitorilor moldoveni, începînd cu cronicarii, şi nici centralismul politic-administrativ al Bucureştiului. Este adevărat că limba poetică merge în contra evoluţiei spre abstract a limbii literare, dar nu merge şi în contra acţiunii factorului estetic. Revenirea în unele volume de poezie, mai recente, la forme regionale respinse în procesul de evoluţie a limbii române tocmai de acţiunea factorului estetic ni se pare, de aceea, contrară însăşi structurii limbajului poetic.

Sigur că poeziei îi e dat să „sfarme" limbajul tradiţional. Poezia se sustrage normelor gramaticale, dar acest „neconformism" este sursă de poezie cu condiţia ca poetul să refacă limbajul – cum sublinia Jean Cohen – la un alt nivel, în legătură cu noua semnificaţie poetică; o formă în opoziţie cu limba literară, dar nu neliterară: desfacerea construcţiilor gramaticale prea monotone, devenite inexpresive, frînă în calea realizării ideii poetice, dar nu, pur şi simplu, ignorarea normelor gramaticale. Chiar dacă e vorba de o „banală" ignorare a legii acordului, de exemplu, ca la V. Ivănceanu: „E tatăl meu un om/ Sau o meduză/ Purtată-ntr-o lectică de argint/ Pe străzile pustii ca nişte cuiburi/ De porumbei cu plicuri duşi în pliscuri" (Cine sînt *duşi*? Cuiburile, plicurile? Sau porumbeii? Dacă aceştia din urmă, atunci, în pliscurile cui?) Dezacorduri „banale" la V. Şerban: „Şi *ochii* sînt imenşi, atît de imenşi/ Încît *cuprinde* întreg universul", sau la A. Radu: „Urcă în horă de stele dospite/ Gînduri de cai, sîngerate prin vine// Care s-acoperă pînă-n zare/ Crustă de zori, *cicatrice nebune*". „Banale" restructurări gramaticale la Ov. Sturza: „Bătutu-mi-a-n fereastră/ O *îngeră* albastră" sau la V. Ivănceanu: „Alunecă prin *substantiv* şi *verbi*/ Ca nişte măşti de oglinjoară", „Banală" folosirea, ca-n schiţele lui Caragiale, a pronumelui relativ la Ov. Sturza: „Poate că sîntem plantaţi/ de alţi Taţi înaripaţi/ Ce de mult şi de departe/ au descoperit secretul/ Tinereţii fără moarte/ *Care-l* caută poetul".

„Banale" toate acestea, pentru că poetul e şi el om şi „errare humanum est". Vorba de acasă e greu de uitat chiar şi cînd ai ajuns „să faci" poezie. Iar gramatica – ce contează gramatica? Poate că aşa a gîndit şi Victoria Raicev-Voicescu, pentru care structurile sintactice „date" sînt o piedică prea serioasă în exprimarea profundelor idei poetice pentru a nu le abandona fără nici un proces de conştiinţă. Să ne emoţionăm, deci, în faţa versurilor şi să ne simţim mai bogaţi (!): „Cînd răsare Venus ia priviţi/ Gîrlă sateliţii de argint//; Efemeridele se-ncurcă/ În pînza mea cu moarte/ Nici că se pot capcane/ Mai bune într-alt fel/ La ce-a sărit din mine/ S-a prefăcut că zboară/ A-mi depărta

natura/ De propriul meu sărut". În faţa construcţiilor sintactice ale acestei poete nu ştii ce să admiri mai mult: primitivismul (să ne întoarcem la naivi!): „Nu-ţi vine bine se cunoaşte/ Dar n-am ce face că e adevărat// ", sau „găselniţele" („Globule negre mişcătoare/ Printre *găselniţe*-şi fac loc rapid// În rest noi toate căprioare/ Ori căprioarele-s femei/ Pripăşite pe o cîmpie rară/ Dinamitată pe alocuri/ De primul meu sărut/ *Chiar şi pe cine, care mă omoară!*". Dacă n-aţi înţeles semnificaţia ultimului vers şi dacă nu i-aţi descoperit structura sintactică, nu daţi vina pe mine! – ar spune poeta). Şi să nu oftăm la gîndul că sîntem prea nepricepuţi. Să oftăm mai bine artă, precum Victoria Raicev-Voicescu ştiinţă: „Oarecarea ştiinţă *ce-am oftat!*/ Nu mi-e complicată ştiinţa".

Dar „găselniţele" nu sînt un „monopol" la V. Raicev-Voicescu. Ileana Roman „sfărîmă" şi ea monotonia unui limbaj „prea al tuturor". E o lege gramaticală potrivit căreia verbul *a începe* se acordă în număr şi persoană cu al doilea verb? Să fie sfărîmată! Şi poeta zice în versuri: „*Începi* să nu mai fie toamnă/ Începi să crezi mai mult în cîini". Nichita Stănescu, dacă nu sfarmă forme vechi, propune în schimb forme noi: „arbori de gheaţă şi înalţi/ pantofi ai stării de a sta/ pe care Doamne îi încalţi/ făcînd ce *este că era*".

Ignorarea normelor gramaticale? Poate că acuzaţia e prea aspră. Şi poate că, anticipînd, intuind un asemenea eventual reproş, unii dintre creatorii de poezie sau numai creatori de versuri n-au pregetat să ne declare, bineînţeles discret, în formă poetică, cum că „posedă" gramatica limbii române. Aşa se face că poezia lui V. Ivănceanu nu numai că se adresează sufletului, dar serveşte şi ca manual de gramatică românească. Învăţăm de la el să conjugăm verbele, e drept, numai la prezent şi numai la singular: „*Eu pasc, tu paşti, el paşte*/ sub pintenul centaurilor sfinţi/ *Eu nasc, tu naşti, el naşte*/ un cîine orb, fără dinţi" (*un cîine orb fără dinţi* să semnifice poezia?) Dacă V. Ivănceanu ne-a învăţat verbul, Nichita Stănescu ne învaţă declinarea pronumelui personal, însoţit de pronumele de întărire: „Să ne iubim ca florile/ în noi *înşine*/ în voi *înşivă*/ în ei *înşişi*/ ca florile, numai ca florile". Apoi, pentru că după declinarea pronumelui se obişnuieşte a se învăţa şi aritmetica, Nichita Stănescu ne învaţă să numărăm. El, numai pînă la patru: „pentru acele/ ce nu ştiu şi sînt şi-acum dansează/ *un pas, doi paşi, trei paşi şi patru*/ vreau gerul aripă la pleoapa trează". Mai departe – dar numai pînă la zece – ne învaţă altcineva, al cărui nume ne scapă: „*Una stea/ Două stele/ trei stele/ Patru stele/ Cinci stele/ Şase stele/ Şapte stele/ Opt stele/ Nouă stele*/ Tresar cînd trece/ Steaua stelelor mele/ Multiplicată/ În zece".

Ar fi nedrept să încheiem lăsînd să planeze ideea că toate cunoştinţele lingvistice sau matematice ale unora dintre poeţii noştri se opresc aici. Pentru că, de fapt, nu lipsesc nici cunoştinţele de lingvistică şi matematică superioară. Nichita Stănescu, de exemplu, face demonstraţii de fonologie. Stăpîn pe definiţia fonemului, poetul face dovada capacităţii acestuia de a distinge sensurile lexicale ale cuvintelor care se deosebesc între ele doar prin fonemul iniţial:

„Deci voi sta cu *botul, cotul, totul*/ prins într-un cîrlig de cerul gurii". Poate că interpretarea noastră este subiectivă (dar cîţi dintre interpreţii de poezie nu sînt subiectivi!) dar n-am aflat pentru moment alta: *cu botul prins în cerul gurii*? Mărturisim că imaginaţia noastră cedează în faţa acestei reprezentări. Rămîne de ştiut cît de *tot e totul*...

De la aritmetica elementară la algebră ne înalţă – tot prin poezie – V. Raicev-Voicescu: „Undeva mă lasă şi picior şi mîna/ Beţe de chibrituri trase în ajun/ Aşezate acuma-n *x y*".

Sigur că domeniul ştiinţei se întîlneşte cu cel al artei. Dar între ştiinţă şi artă deosebirea rămîne fundamentală. Cînd un poet ne învaţă conjugarea verbului e ştiinţă sau e artă? Dar cînd ne învaţă despărţirea în silabe – „în spatele meu, zeul cu un singur ochi/ rînjind mă trage de mînecă/ de braţ, de umăr, de umbră/ de *la revedere*, de *la*, de *re*/ de *ve* şi *de* şi *re*" – e poezie?

Iaşul literar, nr. 3, 1970, p. 59-61.

VOCABULARUL NOSTRU CEL DE TOATE ZILELE...

Secole de-a rîndul procesul creaţiei poetice a fost dominat de ideea străveche – dar pentru întîia dată codificată de Aristotel – a vocabularului ales; poeziei îi sînt hărăziţi anumiţi termeni; poezia respinge anumite categorii lexicale. Prin Baudelaire, mai cu seamă, poezia modernă a lărgit sfera esteticului: nu există termeni poetici sau nepoetici; există numai creativitate poetică – procesul care transformă în poezie orice... Mutaţia în planul structurii limbajului poetic e consecinţă a unei mutaţii similare – produsă odată cu romantismul – în planul „obiectului" reflectării artistice. Şi totuşi... Poate oare deveni orice element lexical purtător de poezie? Cine ar putea răspunde cu toată certitudinea: nu? Dar cine ar putea răspunde cu aceeaşi certitudine: da? De fapt, mutaţia produsă în estetica poeziei este mult mai profundă. Cîndva poezia se confunda cu lirismul. Astăzi se pare că cele două „realităţi" tind a se despărţi (vezi Gottfried Benn, *Probleme ale liricii*, în „Secolul XX", 1969, nr. 7). Iar lirismului credem că-i sînt fără îndoială străine anumite categorii lexicale. Dar poeziei?

De o estetică a „urîtului" vorbea la noi Tudor Arghezi. Şi versurile sale au în structura lor lexicală numeroşi termeni „urîţi", sau numai „banali". Şi se află asemenea termeni şi la Eminescu. Poeziei, reflex al realităţii în toate aspectele ei, nu-i sînt premeditat improprii anumite categorii lexicale (cu excepţia lexicului obscen), dar apelul la o serie de termeni sau alta trebuie să fie rezultatul unei selecţii deliberate, în strînsă legătură cu „conţinutul" şi în strînsă legătură cu variatele aspecte ale limbajului poetic. Aşa se întîmplă la Arghezi şi Eminescu. Aşa nu se întîmplă adesea în poezia contemporană. Poezia este spontaneitate şi meşteşug. Poezia este idee şi emoţie. Poezia este adevărul şi frumosul. Poezia dispare cînd una din laturi trece la subsol. O

expresie nepotrivită poate să distrugă însăşi ideea. Aşa cum se întîmplă la A. Radu, la care un singur termen a fost suficient să înlăture, prin neaderenţa la poezie, emoţia, frumosul, poezia: „Va fi geneza unei mai dinspre noi – scriptură/ Cu salte căi lactee din care *ne vom mulge*". Expresia poetică trebuie să fie pe măsura ideii; numai astfel ideea devine idee poetică. Lipsa de grijă în selectarea termenilor opreşte la jumătate procesul de creativitate, aşa cum se întîmplă în poezia *Marele albastru* a lui Matei Gavril: „*Bălăngăne* albastrul ca un măgar de clopot". Expresia poate înălţa ideea, transformînd-o dintr-un „fapt banal" în veritabilă poezie, dar tot expresia poate coborî ideea, ca în creaţia de debut a aceluiaşi M. Gavril: „Numai un patos dureros/ pe dinlăuntru *mă mănîncă*", „*Foşgăie* ca viermii în mulţime/ atingerile noastre, senzaţii şi delir", sau verbul *a căra* în sintagmă cu *vis* la G. Alboiu: „Şi *visul cărat* pe corăbii încete". Esenţială rămîne pentru poezie armonia dintre semnificaţie şi expresie.

Fie că este vorba de construcţii metaforice, fie că nu, nu se poate face niciodată abstracţie de sfera din care vine un anumit termen într-o anumită poezie. În interpretarea expresiei, comentatorul poeziei are a se întreba în primul rînd de unde vine termenul care metaforizează sau nu şi cu ce posibilităţi poetice vine. Creatorul de poezie trebuie să fie urmărit de aceeaşi întrebare: cînd selectează şi combină faptele de limbă în realizarea expresiei. Pentru că, oricum ar fi, poezia dă înapoi în faţa trivialităţii. Chiar într-o poezie de factură „antilirică", nu se mai păstrează deloc fiorul emoţiei în versuri ca cele semnate de Emil Manu în *Incunabule* (!): „Ar fi vrut cu *ţîţăle* uscate/ Să se-adune zilele" sau ca în cele din volumul de debut al lui Ov. Hotinceanu: „Şi te joc şi *icnesc* bărbaţii/ De tine şi de dragostele noastre"; „Neplînsă vino, vor *icni* bărbaţii". Termeni pe care dicţionarele înseşi, dintr-un simţ de decenţă, le evită, pătrund în unele creaţii „poetice", frustrînd nu numai poezia, dar şi bunul simţ, ca în volumul lui I. Murgeanu, *Repaose*: „Mijînd/ cînd ţi-ai desfăcut ochii/ sub limpede fumul unui sărut/ ai priceput/ ce *sex* enorm are viaţa", sau ca în *Versurile* lui V. Ivănceanu, într-o metaforă ce-i va fi dat multă satisfacţie poetului şi pe care o va fi comunicat de îndată prietenilor: „Că a ta e oglinda concavă/ Că al tău e mormîntul convex/ Într-un clopot de gintă slavă/ Bate albastru un *sex*"; dar de ce a ţinut să o considere numaidecît şi fapt de poezie? În treacăt fie spus, poetul se joacă mult cu cuvintele, dar nu şi cu ideile. Poetul e poate „spontan"; refuză „meşteşugul". Pare că, în concepţia lui, unde începe cizelarea lucidă a versului dispare arta. Arta izvorăşte însă deîndată ce pui la un loc „o oglindă *concavă*", „un mormînt *convex*", „în lună *păduchi*" („Şi noapte şi *păduchi* în lună") etc. Ni se pare însă că atunci cînd „El *behăie*", poezia „se destramă" („El *behăie* şi orga se destramă").

Desigur că puritatea a fost întotdeauna ţinta atacurilor duşmane; nu oricine poate admite în jurul său puritate!... E, prin urmare, lucru firesc să încerce George Alboiu a-şi ascunde puritatea, dar nu mai este la fel de firesc să o facă cu preţul poeziei. Pentru că, mînjind poezia „cu *bale* şi noroi" (vol. *Cel*

pierdut, p. 84), rişti să o îndepărtezi pentru totdeauna. E drept, termenul nu-i este străin nici lui I. Crînguleanu, dar poetul din urmă nu scria poezie, trăia un coşmar: „Să-i săruţi cu *bale* de alergător nevasta/ Şi să-i răcneşti să te sărute". Poezia dispare cînd „Boturile *îmbîcsite* de ger/ Mişună (!) urmele osîndiţilor", cînd mama poetului care este G. Alboiu „moare/ Pentru nopţile *îmbîcsite* de ceaţa/ toamnei pierdute". Iar acolo „unde moartea/ Scutură din întuneric/ bolovani de *greaţă* şi uitare", înţelegem că „e gol pustiu" dar „şi pur"? Oricum, „poeticul" *greaţă* ni se pare prea departe de puritate şi de poezie, pentru a se constitui în obsesie: „Pe movilele de ceaţă/ cade moarte/ cade *greaţă*".

Poezia presupune din partea creatorului o mai îndelungă meditare asupra cuvîntului, această atît de sensibilă materie poetică şi instrument totodată. Michelangelo spunea că măiestria sculptorului stă în primul rînd în facultatea acestuia de a şti să asculte piatra atunci cînd loveşte cu dalta. Sculptorul nu poate lovi oricum. El trebuie să cunoască sensul fibrelor lăuntrice iar ideea artistică să o subordoneze acestei structuri interne a memoriei. Ne-am obişnuit să privim o statuie din toate unghiurile şi să emitem pretenţii: nu respectă rigorile unei contemplări din spate, din profil etc. Dar poezia? Sigur că „lîngă o privelişte *scîrboasă*", Ileana Roman poate simţi impulsul de „*a scuipa* metafore/ cu viermi", dar lîngă alte privelişti?

Cotidianul pătrunde firesc în poezie. Literatura contemporană, mai mult ca cea a secolelor anterioare, este în primul rînd o literatură a cotidianului. Limbajul cotidian îşi are, de asemenea, poezia lui. Dar îi este oare dat oricărui termen şi oricum şi numai pentru că aparţine limbajului cotidian să devină purtător de poezie? Mai mult decît vocabularul ales, cel cotidian cere talent, măiestrie cu totul deosebită în a-l metamorfoza în fapt de poezie. Dar cine ar putea simţi ca „poetic" industrialul *textil*: „Apele mării îţi sună *textil*/ Ca un foşnet de paşi" (Emil Manu)? *A locui* e azi un termen foarte uzual. Fără îndoială, nu e lipsit de anumite valenţe poetice. Dar ele trebuie descoperite. Le va fi descoperit Cezar Baltag în construcţia „o femeie *locuită* de sete"? Sau Gr. Hagiu: „În trupul mare ce mi-e dat *să*-l *locuiesc*"? Mărturisim că n-am receptat poezia acestui termen; prea ne este aproape imaginea apartamentului. Şi n-am descoperit poezia aceluiaşi termen (devenit de-acum „un bun comun" al poeziei actuale) nici la Ileana Roman, la care „seminţele cuvintelor", „pot *să locuiască*/ În dungile tigrilor din junglă/ Sau într-un triunghi", măcar că acestea, „seminţele cuvintelor", sînt „ahtiate după certitudini". Alţi termeni sînt rostiţi cu oarecare raţiune, cu tonalitate joasă, sau sînt evitaţi în chiar limbajul cotidian. Sînt înlocuiţi aici cu perifraze. Pătrund însă în poezie. La Ileana Roman, aerul „e *gravid*" şi „umbra e *gravidă*/ De lună şi de linii drepte!", iar Gr. Hagiu fixează mai bine genul masculin al unui adjectiv de secole feminin: „el este totul nedorind nimic/ e centrul mereu *gravid* de mine însumi/ cum sînt şi eu *gravid* de el". A. I. Zăinescu, în schimb, are „*lehuză* gura" iar nisipul plajei este la acelaşi „precis (!) şi *lehuz*".

Poate e adevărat că nu există termeni „poetici" şi termeni „nepoetici". Poate e adevărat că orice element constitutiv al lexicului unei limbi se poate transforma în purtător de poezie. Dar el trebuie *să fie supus* acestui proces de transformare. Altfel... Dacă vocabularul ales nu e numaidecît semnul poeziei, nici elementele lexicale „urîte" sau numai „banale" nu reprezintă numaidecît o expresie a poeziei moderne. A selecta formele lingvistice şi a le îmbina în funcţie de armonia dintre elementele alcătuitoare de expresie, pe de o parte, în funcţie de armonia dintre idee şi limbaj, pe de alta, este condiţia *sine qua non* a artei, a poeziei.

Iaşul literar, nr. 2, 1970, p. 69-71.

RIMA, ACEST „CANON" DEPĂŞIT...

Născută din anumite necesităţi în prozodia latină, *rima* a fost considerată secole de-a rîndul semnul distinctiv al poeziei. Rima, în sensul unei potriviri de sunete, în înţelesul unei omonimii desăvîrşite, circumscrisă spaţiului unei silabe ultime accentuate. Această omofonie conţinea în sine, însă, şi posibilitatea confundării *poeziei* cu simpla „rimare" a două sau mai multe versuri, mai cu seamă alternative sau succesive, dar şi la o distanţă mai mare. Aşa se face că nu de puţine ori a fost vorba (şi mai este încă), în cazul unor „creaţii", nu de poezie ci de versuri doar sau, mai exact spus, de „versificări".

Cu poezia ultimului secol, rima a început a fi simţită ca „depăşită". Poezia modernă o înlătură treptat-treptat. Ideea nu mai tolerează constrîngeri. Expresia ambiţionează o „schimbare la faţă". Poezia îşi caută alte făgaşe. Şi se renunţă mai întîi la „canonul" rimei. Apare „versul alb". Pentru poezia universală, modalitatea nu e chiar nouă. Pentru cea europeană doar, şi numai pentru era noastră. Dar estetica poeziei moderne afirmînd modalitatea versului „liber" nu respinge numaidecît versul clasic. Dilema *vers liber – vers cu rimă* este o falsă problemă. Între versul alb şi cel clasic relaţiile sînt de „coexistenţă paşnică". Ceea ce trebuie subliniat este alt fapt, din păcate destul de frecvent în volumele tinerilor poeţi. Între *poezie* şi omofonia ultimei silabe accentuate, sau a vocalei accentuate sau nici măcar a acesteia, nu se stabilesc aceleaşi relaţii de coexistenţă. După cum nu există relaţii de coexistenţă – a se înţelege corespondenţă – între *poezie* şi versul alb, în toate creaţiile ultimilor ani. Şi, la fel cum versul alb este – nu de puţine ori – un refugiu pentru lipsa de talent, de vocaţie poetică, rima a fost – şi mai este încă – şi ea un factor prin care „poetul" sau, mai exact spus, „versificatorul" tinde la crearea unei aparenţe de poezie. Exemple de necorespondenţă între „fenomenul poetic" şi „procesul rimării" sînt prea numeroase în multe din creaţiile ultimelor volume publicate, pentru ca să ne mai permitem a acoperi un spaţiu tipografic în plus.

Ni se par mai „interesante" alte fenomene de stilistică a poeziei noastre tinere – poate uneori prea tinere (oare volumele de poezie n-ar trebui să însemne un prim pas sigur făcut de poet spre maturizare artistică? Să amintim că lui Eminescu *i s-a publicat* un volum de versuri foarte tîrziu, după 13 ani de apariţii în reviste, ca să luăm în consideraţie doar debutul de la „Convorbiri literare"? Că Tudor Arghezi şi-a publicat primul volum la vîrsta de 47 de ani?) – circumscrise acestui „canon" care este rima...

Spuneam că disputa *vers clasic – vers liber* este neesenţială. Esenţa modernă a poeziei (înţelegînd în structura lăuntrică a conceptului de „modern", pe de o parte, o problematică specifică mişcării sufleteşti a omului contemporan, pe de alta, modalităţile de expresie cele mai corespunzătoare acestei problematici) nu stă în folosirea sau nefolosirea rimei, în întrebuinţarea sau neîntrebuinţarea versului liber. Poetul are libertatea de a-şi alege *el* mijloacele de expresie cele mai potrivite talentului său şi, mai cu seamă, celor ce are de exprimat. Odată ales, însă, mijlocul, poetul trebuie să-şi respecte toate rigorile. Oricît de paradoxal ar părea la prima vedere, libertatea poetului este doar aceea de a-şi alege *suveranul*. Celelalte libertăţi, între care mai însemnată este aceea de a se sustrage legilor impuse de „suveranul" ales de bună voie, aparţin doar „conţinutului" de idei şi sentimente.

De fapt, în ceea ce priveşte o serie din creaţiile poetice actuale, alta pare a fi dilema, e drept, a interpretului de poezie. Nu este chiar uşor şi întotdeauna sigur de distins între poezia adevărată şi poezia „făcută". Cel puţin la prima vedere. Ceea ce prezintă mai mult aspectul unei certitudini, însă, este faptul – chiar dacă pare a fi paradoxal – că în această supremă servitute din partea poetului pentru această *marcă* a poeziei (fetişismul nu-i este străin, prin urmare, nici creaţiei poetice) care ar fi rima, se instaurează o stare de neînţelegere. Nu, nu de protest, nu de nesupunere. O simplă şi banală neînţelegere. Rezultatul? Al treilea pierde (nu cîştigă!): limba iese cioplită, poezia sufocată. Ne face dovada, printre alţii, Ov. Sturza, care, pentru a afla o rimă popularului „căucul", *rotunjeşte* puţin un străvechi cuvînt românesc: „Dar cînd scrîşni cuţitu-n os/ de lacrimi se umplu căucul/ Sus barda – fulger mînios/ Se răsculase *străbunucul*". În alte creaţii, poetul rezolvă „necesităţile de versificaţie" apelînd la forme regionale, munteneşti. El rimează *arătare* cu *ţigare*. Ca şi Em. Marin, care rimează *vraje/peisaje*; *arcuşe/uşe* etc. (vezi articolul *Gramatică şi poezie* din *Iaşul literar* nr. 3, 1970).

T. Vîjeu, care se alătură lui I. Murgeanu în folosirea asonanţei „din necesităţi de rimă" (vol. *Panatenee*), îşi reaminteşte de o fază mai veche în adaptarea neologismului la limba română; în felul acesta *danţ* intră într-o rimă „perfectă" cu *lanţ*: „Cruciş privind lihnit şi îndărătnic/ un urs şomer m-a învăţat un *danţ*/ de frica jarului şi de harapnic/ şi întristarea vieţii prinsă-n *lanţ*".

Nevoia de rimă duce uneori la împerecheri forțate, ca în poezia lui I. Murgeanu: „Și-acum la țărmul pustiit din umbră/ Cerci încă să mai poți veni/ Cu pașii galeși, dar privirea sumbră/ Va cere timpului să spună: *Hi!*".

Sigur că și o rimă în vocală doar, în vocală accentuată – o asonanță, prin urmare – poate fi purtătoare de poezie. Sigur că, teoretic, rima dintre părți de vorbire cît mai diferite este o rimă bogată (bineînțeles, cu condiția să fie mai întîi o rimă perfectă din punct de vedere fonic), dar cînd o anumită împerechere nu se dovedește a fi altceva decît consecința unei rezistențe minime din partea poetului, în fața dificultăților de exprimare în cel mai bun caz, poezia este... dar „lipsește cu desăvîrșire".

Și dacă atît de poeticul *Hi!* a rimat cu *veni*, de ce n-ar ocupa un loc la fel de central „la fel de poeticul" *nechezul* (și tot ca element constitutiv al unei rime „perfecte"): „Stîngace, mîna mea a-ntîrziat/ Să-ți mîngîie tot trupul; doar cu *văzul*/ Te-am cotropit și te-am ascuns în pat/ Oftai și ți-am simțit *nechezul*/ Zeiească vietate" (să trecem peste logica de conținut a celor exprimate de poet; fiecare cum simte...). În treacăt fie spus, I. Murgeanu, arătîndu-se adesea un prea supus slujbaș al poeziei, supunîndu-se unor norme ale acesteia (din păcate, acceptarea unor norme de tehnică a versificației nu duce automat la poezie. Din păcate, pentru „poet"...), înțelege să aibă un singur stăpîn. Asta în parte din poezii. Neînțelegînd că limba și poezia reprezintă de fapt unul și același „tiran", I. Murgeanu, supunîndu-se „canoanelor" poeziei, se sustrage celor ale limbii (vezi, pentru exemplificare, versul „Un frig *va simte* ca un dor al morții"). Sigur că – am mai spus-o și altă dată – poetul își poate lua uneori libertatea de a se opune limbii comune, dar numai cu condiția ca din această relație de opoziție să se declanșeze starea de poezie. Ni se pare a nu fi cazul la poetul citat...

Dar, de fapt, nici față de legile poeziei Murgeanu nu se dovedește, în cele din urmă, un chiar atît de umil supus. El e – cum s-ar spune – asemenea „slugii la doi stăpîni", care se sustrage amîndoura. E nevoie de o anumită rimă, de un anumit ritm? Sacrifică limba. Nu e rima „chiar" perfectă? Nu permite limba...

Este adevărat că sonetul are „cam" multe constrîngeri, dar dacă poetul găsește că ideile și simțămintele sale reclamă cu necesitate forma fixă a acestei specii poetice, el trebuie să se supună tuturor rigorilor. Nu-i este dat oricui să sfarme constrîngeri dinainte impuse. A făcut-o cu reușită la noi Mihai Codreanu, în folosul ideii poetice. Care este cîștigul pentru poezie, însă, pentru poezia sa, cînd I. Murgeanu înlocuiește aproape cu regularitate rima prin asonanțe (ca să lărgim extrem de mult conceptul de asonanță)? Sau poate că el folosește asonanțele „din necesități de rimă" (ca să cităm din nou dintr-o teză despre Mihai Eminescu a unei foarte proaspete absolvente de Filologie). Poetul Murgeanu rimează cu dezinvoltură pe *tîrzii* cu *vii*, *revii* cu *scrii*; *am dori* cu *zi*; *cardinale* cu *vîltoare*; *să-ncerci* cu *pleci*; *ta* cu *vrea*; *genunchi* cu *astupi*; *împărat*

cu *spart*; *scris* cu *învins*; el rimează pe *nou* cu *greu* (probabil că rima este în *u* scurt!) etc. (Pentru alte asemenea rime, vezi I. Murgeanu, 1969).

Poate că prea tînărul poet deţine un loc de frunte între inovatorii de rimă (să înţelegem, eventual, de asonanţe). Oricum, de o *rimă* (sau, dacă vreţi, asonanţă) *în metateză* nu a vorbit încă nici retorica clasică şi nici unul din mai noile dicţionare de lingvistică, de retorică sau de poetică. Nici chiar cel mai nou şi poate cel mai complet *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961), alcătuit de Morier: „Cu flori ce cîntă leneş între *maluri*/ Şi apa neagră merge spre Cháron/ Şopteşte barca lin *epitalamuri*/ Şi se aude-n viitor un zvon".

Desigur că poetul are libertatea să se smulgă de sub tirania rimei. Această libertate însă el trebuie să şi-o cîştige. Iar preţul plătit nu poate fi altul decît dovada profunzimii ideii care nu se lasă încătuşată în anumite „canoane" sau care se dovedeşte superioară posibilităţilor de exprimare ale limbii la un moment dat. E posibilă apoi şi o altă situaţie; la un poet, „năvala" ideilor, intensitatea simţămintelor să fie atît de puternice încît să nu-şi afle modalităţile de expresie pe măsură. Numai că versurile lui Murgeanu nu lasă deloc această impresie. Nu vedem din nici una din poeziile sale ideea atît de complexă, gîndirea atît de profundă, simţirea atît de intensă care să nu-şi fi putut afla expresia potrivită. Iar, dacă la C. Şerban expresia nu este la înălţimea ideii, explicaţia trebuie căutată nu în imposibilitatea aflării „cuvîntului ce exprimă adevărul" ci poate, mai degrabă, într-o insuficientă trudă cu cuvîntul. Ritmul poeziei *Omenească* (1969) reclamă numaidecît rimă la nivelul versurilor 2 şi 4: „Duce cămila/ prin secete/ doi munţi/ de răbdare în spate". Lipsa rimei coboară ideea poetică la nivelul prozei.

Folosirea în cuplul rimei a unor elemente lexicale integral omofone are aceeaşi sau aproape aceeaşi consecinţă. Aşa, o poezie ce prezenta semne prevestitoare de un profund lirism, îşi risipeşte vraja poetică odată cu întrebuinţarea de către C. Şerban a unei rime constituită din substantivul *stea* şi verbul *să stea*: „Şade astru lîngă astru/ şi-mplineşte-un cer albastru./ Şade stea şi-o altă *stea*/ că aşa li-i drag *să stea*.../ Tot aşa şi dragostea".

E la libera alegere a poetului modalitatea de exprimare a simţămintelor, a ideilor sale despre lume, modalitatea de reflectare a realităţilor exterioare sau lăuntrice. Premeditat, nici versul liber nu acordă certificat de poezie, modernă sau nu, nici versul clasic nu înseamnă numaidecît poezie. Esenţa artei poetice – se ştie demult, dar se uită adeseori – stă în contopirea perfectă a „formei" cu „fondul".

Nu se poate spune *nu* versului clasic (dacă e clasic...), cum nu se poate spune *nu* versului liber (cînd nu este doar lipsit de rimă...). Dar se poate şi trebuie să se spună *nu* transformării unor modalităţi de expresie în simple „refugii", în mărci de aparenţă pentru o foarte puţin probabilă dacă nu chiar inexistentă poezie.

Poetul are numai libertatea de a-şi alege modalitatea de exprimare – vers liber sau vers clasic – nu şi dreptul de a-i ignora normele elementare.

Iată ceea ce uită prea de multe ori poeţii nerăbdători să-şi vadă numele tipărit pe o carte. Şi se întîmplă adesea că şi-l văd după aceea prea îndelungă vreme în acelaşi loc din acelaşi raft, al unei librării sau biblioteci publice.

Iaşul literar, nr. 4, 1970, p. 58-60.

TOT DESPRE RIMĂ, DAR ŞI DESPRE RENUNŢAREA LA UNELE „PREJUDECĂŢI"

Observam, în ultimul număr din „Iaşul literar", că rima nu a fost (cum nici n-ar fi putut fi, de altfel) abandonată în poezia noastră actuală, cum nu a fost abandonată nici în alte literaturi europene. Pentru că estetica modernă nu şi-a propus (precum romantismul, cu multe din constrîngerile clasicismului) să repudieze numaidecît acest „canon". Ba s-ar putea chiar spune că rima s-a încărcat cu noi atribute, că şi-a dezvăluit profunzimi mai puţin sau deloc cunoscute în poezia clasică, mai ales, dar şi în cea romantică. Rima nu mai este doar un element arhitectural în structura versului. Ea nu mai este doar marca unui final de vers. Rima nu se mai confundă sau *nu trebuie* să se mai confunde cu un fenomen de omofonie (şi aceasta, mai mult sau mai puţin perfectă) a cel puţin ultimei silabe accentuate, din cel puţin două versuri.

Vorbind despre poezia lui Eminescu, G. Călinescu sublinia: „Rămînînd dar hotărît că ultimele două silabe *sînt întîi de toate cozile ideilor din vers iar nu podoabe independente* (*s.n.*, D.I.) şi că ele sînt mai însemnate pentru poziţia lor decît pentru rimă, Eminescu nu putea fi un căutător de rime" (1935: 281).

Fără îndoială că, prin cele spuse, exegetul eminescian înţelegea mult mai mult. Pentru că, la marii poeţi, rima nu este numai „coada" ideilor din vers. Ea este de multe ori nucleul semnificativ al acestuia. A subînţeles aceasta G. Ibrăileanu, cînd afla ideea unei întregi strofe dintr-o creaţie eminesciană (*Freamăt de codru*) în întîlnirea a două cuvinte centrale (din punctul de vedere al semnificaţiei) în cuplul rimei: „crînguri/singuri" (ideea strofei e: „singuri în crînguri") (1968: 173).

Am ţinut să subliniem încă o dată importanţa esenţială a rimei pentru poezie (atunci cînd se scrie poezie cu rimă), deoarece ni se pare că, în multe din creaţiile poeţilor contemporani, rima este o obsesie mai mult sub aspect fonic, aspectul semantic fiind de cele mai multe ori abandonat. Bineînţeles, atunci cînd există această obsesie...

Dar dacă lipseşte? Poate că ar trebui să ne schimbăm imaginea pe care o avem despre poet; e doar şi aceasta supusă evoluţiei, transformărilor, ca orice alt fenomen istoric... Miile de pagini de manuscris ale lui Eminescu, numeroasele variante ale aceleiaşi poezii, ale aceluiaşi vers conturează imaginea

artistului însetat de perfecţiune; nu o perfecţiune formală, ci o cît mai perfectă armonizare a expresiei şi a fondului de idei („Cînd cu sete cauţi forma ce să poată să te-ncapă"). Secretul armoniei eminesciene aici trebuie aflat, în corespondenţa deplină dintre fondul sufletesc şi de gîndire al creaţiilor sale şi mijloacele de expresie prin care se metamorfozează în artă.

Dacă ar fi să extindem teoria saussuriană de la limbă, mijloc de comunicare între oameni, la limbajul poetic, atunci *semnificaţia poetică* ar trebui (şi trebuie) considerată rezultatul contopirii perfecte a unui semnificant – *signifiant* – (elemente de expresie numai aparent exterioare, şi numai parţial) cu un semnificat – *signifié* – (elemente lăuntrice ale gîndirii poetului).

E drept, o adîncime de gîndire, o prea mare complexitate de simţire pot adesea să nu-şi afle pentru moment expresia cea mai potrivită, dar atunci semnificaţia poetică se intuieşte într-un sens dramatic şi nu pierde nimic din valoarea sa.

E prea puţină luptă pentru perfecţiunea formală la parte din poeţii actuali? Poate că ar trebui să ne schimbăm imaginea despre poet... Dar în ce sens? Să acceptăm imaginea poetului nepreocupat de perfecţiunea formei? Dar cu ce preţ? Lipsa de perfecţiune formală e motivată de ce? Şi ce i se pune în loc?

Dacă Eminescu nu respingea imperfecţiunile rimei din creaţia poetică orală, o putea face întemeindu-se pe marea bogăţie de idei şi de simţire a Marelui Anonim: „Farmecul cîntecului popular constă în faptul că el dă sentimentului şi gîndirii *expresia cea mai scurtă*, lăsînd la o parte tot ceea ce-i neesenţial; el este aşa de exclusiv *limbă a sentimentului* încît, pentru a-l exprima, pe cît posibil vioi, renunţă cu totul la regularizarea rimei, o înlocuieşte în voie cu rima imperfectă, amestecă şiruri nerimate, construieşte versul cu totul nesilit *alegînd* totdeauna *cuvîntul simplu*" (1970: 51).

Să fie oare perimată imaginea poetului însetat de perfecţiune? Să fie oare caracterizaţi poeţii contemporani de o prea mare complexitate de simţire, de o prea mare profunzime de idei? Sau este mai degrabă vorba de o rezistenţă minimă din partea multora dintre poeţii de azi în încleştarea cu cuvîntul?

Vorbeam în numărul trecut al „Iaşului literar" – în legătură cu poezia lui I. Murgeanu – despre un nou „tip" de rimă: „rima în metateză". Facem acum precizarea că sus-numitul nu deţine monopolul acestei rime – argument în plus pentru luarea ei în consideraţie! Se întîlneşte în poezia lui Gh. Chivu: „Fărîmiţat în palme precum *icra*/ De vă va bate vîntul, setea, *frica*" (vol. *Apocrife*). Şi nu lipseşte nici din versurile lui Gh. Tomozei: „Luminile au alunecat din oglinzi/ Nălucile lungi, nălucile *ronde* (!)/ Şi fîlfîie în aer, fierbinţi/ Culorile neîntîmplatei *logodne*" (vol. *Suav Anapoda*).

Perimată imaginea poetului ambiţionînd perfecţiunea? Sau e mai aproape de „realitatea reflectată" imaginea creatorului de stihuri care nu-şi face probleme de conştiinţă... artistică?

Dar poezia ultimilor ani ne oferă şi altă imagine a creatorului de poezie. Opusă celei de mai sus? Este imaginea poetului căutător de rime noi, perfecte.

Rima imperfectă, fără acoperire, în acelaşi timp, în existenţa unor idei şi simţiri profunde, conturează profilul unui poet, în ultimă instanţă, neimportant pentru definirea unei „orientări" – oricare ar fi aceasta – în poezia unei anumite epoci; fiecare epocă, fiecare curent sau numai şcoală literară şi-a avut creatorii veritabili dar şi „încercătorii" într-ale poeziei...

A căuta forma – în schimb – reprezintă de-acum un fenomen, o orientare estetică, o concepţie. Nu interesează acei poeţi care, „de dragul" unei rime perfecte (dacă omofonia poate însemna perfecţiune în poezie!...) „tiranizează" limba „veche şi-nţeleaptă", precum Gh. Chivu care, în treacăt fie spus, nici nu realizează o rimă perfectă: „Căci, iată, nici galbeni în salbă,/ Cambrură frumoasă, nici *galbă*" (mărturisim că ne este cu totul străină şi vocabula *cambrură*; poate că aici este bine ascunsă adînca semnificaţie a poeziei...), sau Gh. Tomozei, care, pentru a afla o rimă verbului *ninge*, recurge la o inestetică formă de genitiv a numelui exoticei păsări *flamingo*: „Şi ninge/ din cer cu puii păsării *flaminge*". Nu interesează aceşti poeţi (exemplificările sînt absolut întîmplătoare şi nici într-un caz „unicate") pentru conturarea acelei *alte* imagini a poetului în lirica actuală: *poetul căutător de rime*, nu rezolvitor de rimă.

A rima substantiv cu substantiv, verb cu verb, gerunziu cu gerunziu, diminutiv cu diminutiv etc., e banal şi inexpresiv. A rima o propoziţie cu un substantiv e de-acum altceva... Că aspectul semantic al rimei e astfel înlăturat nu e cel mai mare rău. Şi poate să fie numai un rău aparent. Pentru că nu e un rău procedeul ca atare. El se poate constitui într-o modalitate de a reliefa tocmai elementele purtătoare de sens. Răul e că procedeul se vrea el însuşi declanşator de poezie.

Versurile astfel construite nu sînt lipsite de o ispititoare muzicalitate, de o sonoritate care farmecă (cel puţin pentru început), mai ales în poezia lui M. Ciobanu: „V-arunc în vînt, v-arunc nesomnul *ca spre*/ un ţărm înalt, de dincolo, să-ncerc/ sub ce răstimp ecourile *aspre*/ nisipurile vag şi rocile le şterg". Transformat, însă, în manierism, procedeul îşi dezvăluie lipsa de suport, incapacitatea de a purta singur greaua povară a constituirii semnificaţiei poetice.

Este vorba, de fapt, de o modalitate mai largă, în poezia modernă – unitatea de versificaţie este în „contra-timp" cu unitatea sintactică. Se desfac raporturile, unităţile sintactice, prin constituirea prepoziţiei în element de rimă. Procedeul poate fi declanşator de poezie, cu condiţia să stea în legătură cu o semnificaţie. Eminescu nu a realizat rime în prepoziţii, dar a desfăcut de multe ori unitatea sintactică prin bariera finalului de vers, într-o strînsă legătură însă cu „fondul". În poemul *Călin*, de exemplu, poetul desface sintagma „complement-verb regent": „Şi pe-a degetelor vîrfuri în ietacul tăinuit/ *Intră* – unde zidul negru într-un arc a-ncremenit". Se sugerează în felul acesta – indirect – prin impresia de surpriză, frumuseţea fetei de împărat, sugerată de altfel – tot

indirect – şi prin epitetele care reliefează lumina de lună: „...printre gratii luna moale/ *Sfiicioasă* şi *smerită* şi-au vărsat razele sale".

În unele creaţii actuale, nu numai că această desfacere a unităţii sintactice nu stă în legătură cu „conţinutul", dar se întîmplă adesea ca, în loc de element constitutiv al unei dorite muzicalităţi, să introducă disonanţe. E locul în care fenomenul de „căutare" se dezvăluie cu totul lipsit de apărare. Ca într-o poezie a lui E. Manu: „Ningea aseară ca-n *Ivan Susanin,*/ Întorc din urmă visul blond iar *anii-n*/ Albastre troici gonesc peste hotare", sau ca la A. Radu: „Plouă cu cer dintr-o lume în alta/ Cerne pămîntul ploaia şi-o *farmecă*: fă-te luceafăr, fă-te înalta/ apă de ochi a fîntînilor! Dar *mi-e că*/ plouă cu cer din fîntînă-n fîntînă".

Şi se desfac nu numai unităţi sintactice. Se desfac unităţi morfologice: articolul de substantivul său: „Şi-ţi voi mîngîia genunchii transparenţi *c-un*/ Zîmbet păstrat într-un abecedar./ Dimineaţa are gene lungi de *tutun*" (E. Manu), auxiliarul de verbul conjugat, ca la M. Petra, într-un context „poetic" în care procedeele „expresive" converg toate spre a înlătura poezia, cît va fi fost să fie: „Nu-i creştin jur împrejur/ Pasărea tehuie *am să*/ o alung cu mătura – Hîşt! *că*/ ne-ai cînta destul,/ du-te încotro te-ai pornit" (vol. *Cînd se lasă tăcere*); se desface pronumele reflexiv de verb (amintind de unele aspecte ale limbajului şcolăresc): „Viori albe ca nişte vulpi, *Isuse,*/ Se preling, doi cu doi, peste suduri./ Cad din nouri vertebre şi *nu se*/ Aude decît lacrimi izbite în nuduri" (V. Ivănceanu).

În treacăt fie spus, procedeul nu este chiar atît de nou. L-au practicat mai cu seamă poeţii de avangardă. Şi nu este chiar nouă nici renunţarea definitivă la rimă, această „prejudecată"... Şi nici terminarea versului alb în prepoziţii nu este chiar atît de nouă. Dar, cu sau fără rimă, poemul este un întreg. De la cuvîntul simplu pînă la arhitectonica sa de ansamblu, poemul trebuie să ascundă, în momentul stabilirii corelaţiei *scriitor – operă* şi să dezvăluie în momentul următor, al stabilirii corelaţiei *operă – cititor – interpret*, idei, simţiri care pot fi intuite şi, în parte, descrise, interpretate numai în funcţie de toate elementele sale alcătuitoare.

Absenţa rimei nu provoacă şi nici nu asigură numaidecît o libertate fără margini în dispunerea cuvintelor în spaţiul poemului. Artificiul pur nu serveşte poezia. Dimpotrivă. O dovedesc multe din versurile lui V. Ivănceanu: „Trec zilele prin trupul meu ca *nişte*/ Lebede-n doliu printr-un val de bronz", sau M. Petra: „Mulţumescu-ţi ţie, mamă, că *m-ai*/ născut adolescentă. Rămîne-voi!". Şi nu-i este străin procedeul nici lui Nichita Stănescu: „O muzică, tu vibraţie/ cea mai rară/ pentru că niciodată *nu vom*/ sări deasupra urechii noastre" (vol. *Necuvintele*).

Şi se întîmplă – nu de puţine ori – că se desface însuşi fondul de înţeles, poetul denaturîndu-şi esenţial propria idee: „Pe unii îi ştiu de mult. Pe alţii *doar*/ i-am presimţit. Pe cei mai mulţi/ nu-i voi cunoaşte niciodată" (C. Şerban).

Adverbul *doar*, rămas lîngă pronumele *alţii*, îl subliniază pe acesta din urmă, pe cînd autorul ţintea să reliefeze ideea conţinută în verbul *a presimţi*.

Fără îndoială că procedeele expresive pot trece dintr-o epocă în alta; pot fi abandonate o vreme spre a reapărea mai tîrziu, pe neaşteptate. Numai că vechile procedee – dacă au fost prea specifice – trebuie reîmprospătate. Ele se preiau atunci – cum s-ar spune – de pe un alt plan, între alte coordonate, la un nivel superior de înţelegere şi întrebuinţare. Aici trebuie, probabil, aflată motivarea „noutăţilor" pe care le aduc unii poeţi contemporani în structura versului – în ce priveşte mai cu seamă finalul – faţă de procedeele specifice deceniilor 2 şi 3 ale secolului nostru. Pentru că, oricît de neaşteptată era o rimă în prepoziţie sau articol, oricît de surprinzătoare era desfacerea unităţii morfologice, cîmpul producerii „surprizelor" devenise limitat. Pînă de curînd, cînd s-a sfărîmat orice limită... Mai întîi, în interiorul versului. S. Reichmann, de exemplu (vol. *Géraldine*), caută poezia în desfacerea cuvintelor în litere: „Noi, E, goală în sala cea mare a tronului,/ Noi, V, goală în sala palatului/ Noi, A, goală în holul palatului" (a nu se confunda cu acrostihul, chiar dacă citite de sus în jos versurile, aflăm numele celei dintîi femei de pe pămînt, şi poate nu numai al ei).

Observam altă dată că Nichita Stănescu caută poezia în despărţirea cuvintelor în silabe. M. Petra extinde procedeul la final de vers: „De-atîtea dimineţi aştept/ tot cercetînd să aflu semn/ tulpina firavă c-ar *prin-/de* scoarţă, semănînd a lemn".

Nu mai puţin „poetic" se dovedeşte procedeul în cîteva „poeme" în proză semnate de D.M. Ion (în *Luceafărul* din 6 dec. 1969): „Cadril cu lebede bătrîne, Doamne, *s-/Au* tras gloanţe în aer şi *aco-/Lo* din pustie eu dansam...// De-acum e/ Toamnă şi Dumnezeu cunoaşte cîtă *pu-/Tere* doarme-n noi; ...// Suntem atît de obosiţi încît în *peş-/Tera* din faţa noastră vom dormi trei/ Sute şaizeci şi cinci de zile şi *dimi*–(.../) Oaste de femei. Mă vei cuprinde şi-*n/Tr-un* fast banal vom număra..." şi tot aşa... De altfel, n-am prea înţeles de ce sînt poeme în proză sau, mai bine zis, de ce *poeme*, şi de ce nu numai proză, şi nu numaidecît artistică?... Totuşi, ce este poezia? Ce este poemul, chiar în proză fiind?

Poezia ultimilor decenii mai ales se caracterizează prin îndestul de multe libertăţi (sau, mai curînd, aparente libertăţi, în comparaţie cu constrîngerile explicite ale esteticii clasice), pentru ca ele să nu apese din ce în ce mai mult şi mai greu pe umerii creatorului liric. Este vorba, bineînţeles, de creatorul veritabil.

Convorbiri literare, nr. 1, 1970, p. 87-90.

ÎNTRE POEZIE ŞI „PARVENITISM” LITERAR

S-a spus despre metaforă că este unul din principiile fundamentale ale poeziei. Şi este, fără îndoială, adevărat. Numai că nu este la fel de adevărată premiza că o metaforă (sau alte structuri stilistice înrudite cu ea – comparaţia, de exemplu) înseamnă, prin prezenţa ei, numaidecît poezie. O structură metaforică cu totul originală, poate vădind chiar o deosebită capacitate asociativă, nu este în mod obligator semnul unei mari poezii şi, de multe ori, nici chiar o atestare a poeziei. După cum – am subliniat-o şi altă dată – nu înseamnă numaidecît poezie întrebuinţarea rimei.

De altfel, noi am susţinut mereu, în acest loc, că un element de expresie, considerat ca propriu fenomenului poetic, nu este în şi prin el însuşi purtător sau „creator” de poezie.

În limbaj matematic, ideea ar fi cuprinsă în formula: „reciproca nu-i adevărată”; poeziei îi este specific – printre altele – transferul metaforic, dar nu orice transfer metaforic, şi nu oriunde, duce în mod automat la poezie.

În alţi termeni, am putea lua în consideraţie sfera de acţiune a două principii: *necesar* şi *suficient*. Dar aici, în înţelegerea primului principiu, metafora trebuie privită într-un sens larg şi într-unul restrîns. În sens larg, o poezie veritabilă este o mare metaforă. Şi în acest sens larg, în afara metaforei nu există poezie. Metafora este numaidecît necesară. În sens restrîns, metafora nu mai este la fel de obligatorie şi mai ales nu este suficientă.

Nu vrem să facem aici o teorie a metaforei. Nici să punem sub semnul întrebării locul şi rostul metaforei în poezie de-a lungul timpului. Subliniem numai că în evoluţia poeziei s-a produs această mutaţie esenţială pentru conceptul modern de poezie – de la metafora-figură de stil, ornament, de cele mai multe ori, o componentă, între altele, a expresiei unor creaţii, la metafora-poezie, componentă fundamentală a limbajului poetic, în afara căruia nu există poezie.

Ceea ce ne interesează aici – pe linia preocupărilor anterioare – este tocmai acest ultim aspect al metaforei, esenţial în etapa actuală a dezvoltării poeziei.

Avem în vedere că limbajul poetic nu este un auxiliar al poeziei, nu este o chestiune de formă. Limbajul poetic este *expresie* şi *conţinut* în acelaşi timp.

Metafora nu poate fi, prin urmare, indiferentă la structura poeziei ca tot, în procesul de conturare a ideii poetice, din împletirea cît mai pefectă a unei *expresii* cu o *substanţă.*

Spaţiul cosmic – perceput drept cer – îşi afla în *Melancolie*, această poezie a ruinelor şi a morţii, o formă de reprezentare plastică, ce se dovedeşte a fi *singura* în stare să contureze ideea poetică: „O, dormi, o dormi în pace, printre făclii o mie/ Şi în *mormînt* albastru şi-n pînze argintie,/ În *mauzoleu*-ţi mîndru, al cerurilor arc...”.

Imaginea lunii, în poemul *Călin*, în schimb, trebuia să fie numaidecît o *vatră de jăratic*, în legătură cu viziunea populară căreia poetul i se substituie; la aceasta converg toate elementele de expresie din vecinătate, ca şi din întreg poemul: „Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratic,/ Rumenind străvechii codri şi castelul singuratic" (Eminescu, 1939: 76).

Metafora trebuie să se cuprindă *organic* în structura generală a versului, în structura poeziei, în corpul *ideii* poetice. În afara acestei *solidarităţi organice*, decompozabilă doar „didactic", metafora este simţită drept ceva străin, adus din afară în poezie; se instaurează atunci, în structura poeziei, artificiul: „E un soare verde/ Ce va cădea în ora serii/ Strivind fragila *cupă-a crinilor* din cimitire". Imaginea vizuală a *crinilor*, în formă de *cupe*, pe lîngă că este apoetizată prin circulaţie, strangulează fiorul poetic – cel puţin din punctul de vedere al liricii moderne – prin „terminarea" reprezentării la suprafaţă. Metafora e frumoasă dar rămîne mai mult în *ornament*.

Acest tip de metaforă poate dezvălui, atunci cînd se întîlneşte cu un lirism de profunzime, o modalitate stilistică, în legătură cu rămînerea în marginile unui concept de poezie-romanţă: „Dar ştii tu oare/ Că *mîna-ntinsă* ţie e *o floare*/ Smulsă din trup...". Dar cînd acest lirism lipseşte? Metafora-ornament nu tinde oare atunci să mascheze lipsa de chemare poetică? Nu reprezintă oare o tendinţă de „parvenire" în lumea muzelor? Ideea apare la Ovid Densusianu: „Un păcat de multe ori la poeţii noi e tocmai vînătoarea după imagini, care sînt într-adevăr impresionante, însă cînd se abuzează de ele şi cînd cineva îşi face un fel de meserie poetică din această căutare cu orice preţ, atunci ea devine un fel de parvenitism literar" (1925: 80).

Ov. Densusianu se referea la poezia contemporană lui; ni s-a părut că ideea rămîne actuală. Pentru că refugiul în comparaţii, metafore etc. este semnul neputinţei în multe din creaţiile poetice de curînd strînse în volume. O imagine căutată este antipoetică, este proză mascată, chiar dacă, în sine considerată, metafora impresionează: „*Călugăriţa umbră* ne-mprejmuie egală/ purtîndu-ne lumina cu explicaţii mici"; metafora îşi pierde aici din valoarea poetică şi datorită elementelor de expresie între care se cuprinde: – *cu explicaţii mici* –, îşi îngroaşă astfel caracterul de ornament, de ceva adus din afară.

De altfel, dacă răsfoim multe dintre volumele din poezia actuală ni se impune concluzia transformării metaforei într-un alt fetişism al poeziei, care-şi află originea, dacă nu în lipsa de vocaţie, în cel mai bun caz, în neînţelegerea esenţei fenomenului poetic.

În căutarea cu orice preţ a unor asociaţii cît mai originale se uită cel puţin două lucruri: 1) poezia nu este idee plus expresie, şi cu atît mai puţin o sumă de imagini doar; 2) o imaginaţie cît de „zburătoare" nu poate „produce" prin numai „activitatea" ei poezie. Fantezia nestrunită de reflecţie încarcă în mod artificial şi neorganic ceea ce ar fi putut să fie o idee poetică: „Luntrea

noastră e *o pasăre gravidă/* care *patinează pe oase de urs,/* cîinii noştri sînt lupi/ în care *a-nflorit* instinctul supunerii/ sub părul încruntat de pe spinare".

Poezia se naşte dintr-o stare de tensiune care se instaurează – prin transfer metaforic – între contururile realităţii, aflată la baza ideii poetice, şi imaginea realităţii prin care se metamorfozează, cristalizîndu-se ideea poetică. Poezia se naşte din această stare de tensiune odată cu dezvoltarea ideii poetice. Dacă nu ne întîmpină decît o simplă înlocuire de realităţi, poezia dispare: „E floarea desfăcută sub bolta cea adîncă/ Aşa de încărcată de miere şi de aur/ *Ca un pahar umplut pînă la buză* – / Şi aerul încins ca *jarul fără spuză/* Arde cum arde floarea, poate o clipă încă"; de frumuseţea posibilă a ideii poetice ne vorbeşte ultima comparaţie – *cum arde floarea* – cu rezonanţe tulburătoare, dar...

Şi poezia dispare mai cu seamă cînd procesul de selecţie a termenului care metaforizează (sau cu care se compară numai) nu este dirijat de alt criteriu decît acela al manifestării unei „depline originalităţi": „O seară *un pătrat de cîine/* îndoliate fete"; „din *viscerele* noastre *de vis/* răzbesc flori de spaime căzute".

Şi pentru că nu se ţine seama de rezonanţa pe care o are sau trebuie s-o aibă o imagine în spaţiul celei de-a doua relaţii a fenomenului artistic (constituit din două relaţii: *creator – operă* şi *operă – cititor*), ideea poetică (ceea ce ar fi tins spre a fi idee poetică) rămîne nerealizată sau este ucisă.

Am mai spus-o şi altă dată, expresia şi ideea trebuie să se afle la aceeaşi înălţime, pentru ca „reacţia" poetică să se producă. Condiţia, permanentă în procesul creativităţii poetice, îşi dovedeşte maximum de însemnătate, însă, în procesul de transfer metaforic. Pentru că metafora poate trivializa ideea: „Acum oricine mă poate lovi;/ de numele meu vă atingeţi/ *ca de o guşă de lalea*".

Că floarea de lalea ar putea dezvolta imaginea unei guşe e foarte posibil (posibilitate *fructificată*, precum se vede!), dar că transferul ar avea drept consecinţă *înflorirea* din neantul prozei a ideii poetice, ni se pare, în cazul de faţă, mai puţin posibil. Elementele lexicale sînt structuri semantice foarte complexe. În mişcarea lăuntrică a sensurilor există o ierarhie, care cu greu ar putea fi răsturnată. Termenul *guşă* are în primul strat al structurii sale semantice un alt înţeles – puternic predominant – decît acela pe care-l va fi avut poetul în vedere cînd a „comis" transferul; nu e uşor şi nu e dat oricui să producă o răsturnare de esenţă în structura semantică internă a unui cuvînt; iar dacă aceasta este ignorată, ea se răzbună, anulînd poezia.

De fapt, „se poartă" acum mult imaginea grotescă, vocabularul „picant"; poetul se vrea „îngrijitor de veceuri publice", fereastra camerei sale este „un pămînt împuţit şi tare", aceeaşi fereastră „care păstrează artiştii în şemineul de cristal"; „nudurile cutreieră gările/ la ordinul nudurilor care ard în piaţă"; fereastra care păstrează artiştii în şemineul de cristal „e far pe marea de mucoase/ scara bîlciului panorama comedia urcă din piaţă la fereastră/ fereastra e un pămînt împuţit şi tare pentru bărăcile şi saltelele de spumă" (S. Reichmann, *Géraldine*).

Metafora împlineşte în acelaşi timp o funcţie cognitivă şi una poetică. A compara însă un *inginer* cu o *vită ardelenească* nu-i nimic mai mult decît o îndrăzneală vulgarizatoare, care frizează bunul simnţ şi căreia-i lipseşte cu desăvîrşire valoarea poetică: „Mă duce-un inginer/ Mare cît o vită ardelenească". Spre această direcţie se îndreaptă, de altfel, în cele mai multe versuri, „structurile poetice" ale lui Ov. Hotinceanu, în primul său volum de versuri. Şi asta nu numai cînd „poetul" ambiţionează folosirea unui limbaj figurat, ci şi în exprimările „fără paravanul metaforei" sau alte „paravane": „Mie pentru întîia oară/ Fiindu-mi ruşine de-a mă fi culcat cu neveste de ofiţeri" (sau poate trebuie să vedem aici un simbol?...).

Nu dintr-un fals şi ipocrit puritanism respingem aceste „poetice" imagini, ci pentru că avem convingerea că dreptatea este de partea lui Eminescu, care afirma acum un secol: „trivială e exprimarea numai atunci cînd se caută cum să fie mai de rînd decît lucrul pe care-l spune" (1970: 58). Frumuseţea ideii dispare sub presiunea unei expresii, dacă intră cu ea în conflict: „Bălăngăne albastrul *ca un măgar* de clopot".

Pe fundalul funcţiilor cognitive şi poetice ale metaforei, ale imaginii artistice în general, se instaurează o a treia, care stă într-o strînsă legătură cu conturarea personalităţii artistice; metafora reprezintă, de fapt, o linie esenţială în conturarea viziunii creatorului de poezie asupra realităţii, asupra componentelor fundamentale ale vieţii.

O viziune „originală" ne dezvăluie Victoria Alla Dobre asupra iubirii, prea dulceag romanţată pînă la volumul *Ciuta deşertului*: cuplul iubirii este, din noua perspectivă, *gudurit de cîini*: „Flacăra palidă îngînă,/ Jocul în plete – mînă păgînă,/ împletire de gînduri şi mîini,/ Tu şi eu – *gudurit de cîini*"; cuprins de nostalgie, probabil, după o copilărie fără întoarcere, M. Gavril are regretul de a nu mai fi *cîine turbat*: „Ceea ce-i mai departe/ Îmi e mai apropiat/ pentru că niciodată n-am să mai pot fi/ *cîinele* nostru *turbat*".

Există în mai multe din volumele mai de curînd apărute o adevărată „beţie a metaforei", în spatele căreia cu greu mai descoperi (pentru că nu totdeauna ne aflăm în faţa unei lipse de vocaţie poetică) fărîme din ceea ce se va fi vrut poezie: „Linie pură a corpului meu nesfîrşit,/ verticală fanfară de fulger sensibil/ unde locuiesc toate şi se-mbată,/ cum pipăi cu palma organele"; „Tu, tînără zaveră,/ iapă subţire ca gustul acela/ şi pulpele pline ca pîinile"; „Imaginară e călătoria mea/ într-un ţinut al morţilor/ cu capetele blînde/ ca nişte fragezi japonezi"; „Să car pietre şi să-ţi duc dorul/ Amar ca o ţuică de monopol"; „Ziua e verde şi nouă ca sticla"; „cearcăne de brumă pus-au/ sînilor tăi aproape desculţi"; „culori puiesc"; „sînt cel în care luna îşi depune/ sterpele ouă de cretă" ş.a.m.d.

Pe fundalul unei fantezii haotice, încercînd să sugereze poate o noapte de coşmar, poetul G. Georgescu vrea în cele din urmă să transmită bucuria somnului de dimineaţă (o interpretare...); metafora, însă, prea „originală", face

intenţia poetului incomunicabilă odată cu cufundarea în proză a ceea ce ar fi vrut să devină o idee poetică: „Dormi somnul aripat al dimineţii!/ *Cinocefalul nopţii* avorton/ schelălăind batjocure vieţii,/ a fost o mască oarbă de carton".

În procesul de constituire a metaforei, între o anumită realitate şi reprezentarea acesteia, reflex al perceperii ei subiective, consecinţă a unei viziuni proprii asupra lumii, se instaurează o stare de tensiune. Propagîndu-se la nivelul sugestiilor, această stare de tensiune declanşează poezia.

Cînd între cele două realităţi – cea obiectivă şi cea reflectată de prisma viziunii artistului – se instaurează un conflict, care se desfăşoară cel mai adesea la nivelul unor reprezentări „finite", se înstăpîneşte – suverană – proza.

Cînd lipseşte şi această viziune proprie, cînd imaginea nu reprezintă decît semnul goanei după „originalitate", cu orice preţ (de atîtea ori, cu preţul bunului simţ, totdeauna cu preţul poeziei), conflictul se extinde, determinînd o ruptură definitivă între cele două relaţii: creator – operă, operă – cititor.

Convorbiri literare, nr. 3, 1970, p. 77-80.

STILUL PUBLICISTIC ACTUAL ÎNTRE LIBERTATEA DE EXPRIMARE ŞI LIBERTATEA DE EXPRESIE

Recurgem la cele două sintagme în intitularea prezentei intervenţii, pe de o parte, întrucît se pare că, cel mai adesea, în definirea poziţiei jurnalistului sînt considerate sinonime, pe de alta, întrucît, în realitatea funcţionării mijloacelor de comunicare în masă *libertatea de exprimare* este, tot de cele mai multe ori, interpretată ca *libertate de expresie.*

Libertatea de exprimare este un drept constituţional (la nivel naţional şi la nivel european deopotrivă), este dreptul la cuvînt (sau la alt limbaj) pentru exprimarea propriei poziţii în faţa lumii în general, în raport cu viaţa societăţii, în special. *Libertatea de expresie* este libertatea de organizare a limbajului în procesul de punere în act a libertăţii de exprimare prin diferite mijloace de comunicare, de comunicare publică, în discuţia de aici. Sintagma *comunicare în/de masă*, generalizată, încetează de a mai fi cea mai potrivită, într-o vreme în care receptorii „se desfac" din masă, reprezentînd grupuri mai mici sau mai mari, constituite, în mod firesc, după diferite criterii, în jurul uneia dintre multiplele variante de comunicare puse în act astăzi: *anumite* ziare, *anumite* posturi de radio, *anumite* posturi de televiziune. Dintre acestea, este adevărat, unele aspiră spre constituirea unui public cît mai amplu, cînd sintagma *comunicare de masă* ar putea părea îndreptăţită. Sintagma *comunicare publică* prezintă, însă, două avantaje: a) poate include orice categorie de receptori, indiferent de gradul de extindere şi b) se distinge de comunicarea privată (familiară). Iar atît libertatea de exprimare, cît şi libertatea de expresie stau în strînsă legătură cu această opoziţie: *comunicare în/pentru public* (comunicare *formală*)

vs *comunicare în/pentru un cerc restrîns*, pînă la sfera prietenilor/familiei (comunicare *informală*), în corespondenţă cu două categorii de probleme: *de interes colectiv* vs *de interes particular*.

Între libertatea de exprimare şi libertatea de expresie se instituie un raport de reciprocitate, a cărui înţelegere exactă este condiţia esenţială a comunicării publice prin presa scrisă sau audio-vizuală. Spaţiul comun al acestei relaţii de reciprocitatea este descris de un factor esenţial: *rectitudinea* subiectului publicist, *rectitudinea etică*, prin care înţelegem, în esenţă, raportul cu principiul deontologic.

Fiind un drept, libertatea de exprimare implică din partea societăţii asigurarea tuturor condiţiilor pentru exercitarea lui. Între acestea intră două categorii de condiţii: materiale şi social-politice. Condiţiile materiale înseamnă posibilităţi economice adecvate pentru realizarea activităţilor de jurnalist: mijloace materiale (mai puţin costisitoare în presa scrisă, mai consumatoare de fonduri în presa audio-vizuală) şi resurse umane. Condiţiile social-politice înseamnă, pe de o parte, asigurarea independenţei dreptului la exprimare, pe de alta, reacţia promptă a instituţiilor societăţii la interpretarea în presă a „evenimentelor" din viaţa societăţii. Denunţarea unor acte de corupţie, de exemplu, prin componenta investigaţie a presei, trebuie urmată de intrarea în funcţie a organelor în drept din perspectiva raportului *adevăr – fals*, ceea ce ar trebui să conducă sau la penalizarea activităţii denunţate, în caz de situare *în adevăr* a textului publicat, sau la penalizarea jurnalistului, în caz de situare *în fals*. Din păcate, în presa românească, condiţiile social-politice, în prima direcţie, depind în bună măsură de condiţiile materiale, ceea ce are drept consecinţă subminarea statutului de independenţă a presei, iar, în cea de a doua direcţie, un timp îndelungat, reacţia a lipsit. Preponderentă s-a arătat a fi o a treia variantă: nici „penalizarea" pentru acte de corupţie sau de altă natură, nici „penalizarea" textului jurnalistic (jurnalist sau ziar/emisiune de televiziune etc.) pentru calomnie, ci *tăcerea*. În societatea românească din ultimele aproape două decenii, s-au cunoscut, este adevărat, situaţii de exercitare deplină, corectă, a acestui drept, dar, ori procesul s-a oprit la jumătate, ori situaţiile au rămas singulare. Consecinţa (care poate rezulta şi din intervenţia altor factori)? Pe de o parte, actele de corupţie au continuat să rămînă nepedepsite, pe de alta, a început să se manifeste o atitudine tot mai agresivă, necontrolată, nici sub aspectul conţinutului mesajului, nici sub aspectul expresiei, din partea unor jurnalişti (sau organe de presă, scrisă sau televizuală), mai puţin sau deloc interesaţi (interesate) de adevărul comentariilor. Acest aspect face ca o altă principală dimensiune a libertăţii de exprimare să rămînă în numeroase ocazii doar o aspiraţie: libertatea de exprimare înseamnă implicit asumarea responsabilităţii din partea celui care exercită acest drept fundamental al omului ca fiinţă liberă. Responsabilitatea asumată în actul de exercitare a dreptului la cuvînt condiţionează/orientează în diferite moduri raportul dintre libertatea de

exprimare şi libertatea de expresie, în amîndouă planurile, al conţinutului şi al exprimării conţinutului. Raportul caracterizează orice tip de comunicare, dar, pentru discuţia de aici, poate fi importantă luarea în atenţie a două categorii mai ales: comunicarea în viaţa politică şi comunicarea jurnalistică, în strînsă corelaţie, în perspectiva înţelegerii presei ca „a patra putere în stat".

În viaţa politică, libertatea de exprimare este în mod esenţial dependentă de regimul social-politic, simplificînd lucrurile, pe fondul opoziţiei *dictatură – democraţie*. Modalităţile de manifestare a libertăţii de expresie poartă amprenta acestei dependenţe. Sintagma *limbă de lemn* numeşte o realitate lingvistică reflectînd pierderea libertăţii de exprimare şi de expresie deopotrivă; expresia lingvistică este o structură sintactică dată, cu un lexic dat, într-un fals proces de comunicare. Este proprie regimului totalitar constituirea limbii în instrument de manipulare; sintaxa şi lexicul discursului politic se caracterizează prin suspendarea raportului semantic autentic în procesul de verbalizare a vieţii social-politice prin „resemantizarea cuvintelor" (în termenii lui Eminescu, în denunţarea – cea mai severă în jurnalismul românesc – demagogiei politice), pentru mascarea adevărului. Convertirea limbii în instrument de manipulare stă în legătură cu funcţia discursului politic – persuasiunea, funcţie proprie şi comunicării jurnalistice, funcţie degradată odată cu alterarea raportului cu principiile morale. Prin transformarea limbii în instrument de manipulare, cuvîntul nu mai „arata lumea aşa cum e" (ca să ne referim la principiul realităţii din concepţia lui Eugeniu Coşeriu). Cuvîntul care, în esenţa lui, se află în afara opoziţiei *adevăr – fals*, este adus în condiţia de a minţi.

Există, în acelaşi timp, şi o altă perspectivă din care poate fi/trebuie privită libertatea de exprimare în limbajul politic. În societatea organizată (sau pe cale de organizare) pe principii democratice, aceasta este orientată de doctrina partidului sau a formaţiunii politice pe care îl/o reprezintă subiectul vorbitor şi, eventual, cînd este cazul, de orientare a guvernării din care un partid face parte. Avem în vedere libertatea de exprimare în public şi libertatea de exprimare în interiorul comunităţii unei formaţiuni politice, în desfăşurarea vieţii sale interne. Este foarte posibil ca între cele două ipostaze să ia naştere tensiuni foarte puternice, generate de limitarea libertăţii de exprimare în public, cu înţelesul de 'în lumea exterioară formaţiunii politice'. Este vorba aici de două contexte: interior – exterior; teoretic, cel puţin, libertatea de exprimare depinde de gradul de independenţă al vorbitorului-om politic şi de capacitatea lui de a-şi asuma o anumită gîndire politică, în funcţie de care îşi apără sau nu verticalitatea morală (chiar dacă am spune/şi s-a spus, şi s-a confirmat cel mai adesea, că politica este imorală), prin exprimarea punctului de vedere în interior şi/sau în exterior. În viaţa politică românească nu pare a se face – decît cu rare excepţii – distincţia între aceste două ipostaze. Nu intrăm în miezul problemei, pentru că nici nu stăpînim suficiente elemente pentru aceasta, nici nu interesează în sine în discuţia de aici. Vom observa doar că stilistica

limbajului politic reflectă absenţa acestei distincţii în modul în care libertatea de exprimare trece în libertate de expresie iar această situaţie are consecinţe şi asupra stilului publicistic.

Stilul publicistic este prin natura lui funcţională expresia realităţii şi dinamicii vieţii societăţii în toate manifestările ei, dar în mod obişnuit acordă prioritate vieţii social-politice. Libertatea de exprimare se situează aici în interiorul raportului dintre jurnalist-publicaţie şi diverşi factori politici, economici etc. În desfăşurarea acestui raport se impun ca centrale independenţa presei şi responsabilitatea jurnalistului. Respingînd ideea exprimată de curînd de un politician român – *Independenţa jurnalistului este o himeră* (Dan Voiculescu) – vom considera că există în presa românească forme chiar viguroase de manifestare a dreptului la coloană vertebrală, fără a lipsi, însă, din păcate, situaţiile opuse. Dar obiectul intervenţiei noastre îl reprezintă aspectul stilistic, prin care se concretizează modalităţile de manifestare a libertăţii de expresie, strîns legate, la un prim nivel, de schimbările intervenite în viaţa social-politică, la un al doilea doilea nivel, de gradul de independenţă a jurnalistului/postului de radio/postului TV.

* * *

În strînsă legătură cu mutaţii revoluţionare produse în plan social-politic şi economic, anul 1989 a determinat schimbări radicale în desfăşurarea jurnalisticii, odată cu statuarea libertăţii de exprimare, atît sub aspectul extinderii cîmpului de reflectare a vieţii societăţii, cît şi sub aspect lingvistic şi stilistic.

Sub aspectul lumii comentate şi-a găsit, înainte de toate, locul de drept exprimarea componentei religioase a vieţii sociale, prin publicaţii speciale („Lumina", „Lumina credinţei" etc.), posturi de radio (Radio Trinitas – Iaşi) şi prin informaţii şi comentarii inserate în celelalte publicaţii, precum şi la Radio şi Televiziune, dezvoltîndu-se o ipostază specifică a stilului publicistic, este adevărat, încă fără profunzimile şi adecvarea pe care le cere specificul acestui domeniu de cunoaştere şi comunicare. A intrat apoi în reflectare jurnalistică, chiar prin publicaţii speciale, lumea infracţională. S-au deschis publicisticii căi de acces spre zone cu probleme rămase nerezolvate (Basarabia, nordul Bucovinei etc.), precum şi spre componente ale vieţii politice româneşti, readuse în atenţie doar sau revenite în plan politic.

Sub aspect lingvistic, după aprobarea legislaţiei limbilor din 1989 în Republica Moldova, publicaţiile în limba română, tipărite cu alfabet latin, din Basarabia şi din Nordul Bucovinei se integrează de drept în sfera stilului publicistic românesc, printr-un proces de emancipare a expresiei lingvistice de sub influenţa limbii ruse – prezentă încă prin calcuri lexicale şi modele sintactice – şi de eliberare de sub constrîngerile de pînă atunci de a rămîne în marginile graiului moldovenesc şi de a fi într-un război aberant cu limba română ca limbă de cultură, pentru a susţine teza la fel de aberantă a existenţei unei limbi

moldoveneşti diferită de limba română. În acest proces, în esenţă de dublă emancipare, unele publicaţii au ajuns a fi modele de limbă română literară şi de stil publicistic; „Contrafort", „Jurnalul de Chişinău", „Literatura şi arta", „Arcaşul" etc.

În parte, dintr-un elan al eliberării de trecutul imediat în toate planurile, în parte cu alte motivări, nemărturisite, Academia Română a promovat două norme noi în ortografia limbii române: folosirea literei *â* pentru transpunerea în scris a sunetului *î*, acolo unde în ortografia precedentă se recurgea la litera *î*, şi fixarea variantei *sunt* în locul formei originare *sînt* în flexiunea de prezent indicativ a verbului *a fi*. Hotărîrea, fără îndreptăţire sub aspect ştiinţific şi luată împotriva punctului de vedere, argumentat, exprimat, la solicitarea Academiei (!), de marea majoritate a lingviştilor din România şi din Republica Moldova, de romanişti şi românişti de la alte universităţi din lume, a generat o nedorită stare de dezordine, eufemistic vorbind, în întrebuinţarea în scris a limbii române şi de derută în/prin textul publicistic, datorită prezenţei de multe ori în paginile aceluiaşi număr al unei publicaţii a ambelor norme ortografice, urmare a exercitării libertăţii de expresie în scris a autorului unui articol, în opoziţie cu poziţia generală a revistei sau a cotidianului, în amîndouă sensurile. Dezordinea este accentuată adesea de necunoaşterea noilor norme de către cei care şi-au asumat obligaţia de a le respecta: *...au reânceput ostilităţile, ...s-a dispus neânceperea urmăririi penale.* Evident, se confruntă aici două moduri de a înţelege libertatea de expresie: pe de o parte, libertatea de a recurge la ortografia justificată lingvistic, pe de alta, obligaţia de a respecta normele ultime fixate de Academie. Cum, însă, recurgerea în acelaşi timp la două norme ortografice diferite, oricare ar fi motivarea, este incompatibilă cu condiţia unei limbi moderne de cultură, se impune rediscutarea problemelor pe care le ridică ortografia limbii române astăzi de către o comisie de lingvişti din diverse centre universitare din ţară şi din Republica Moldova şi Regiunea Cernăuţi, pentru stabilirea unor norme în concordanţă cu adevărul ştiinţific, nemistificat politic, şi cu exigenţele unei limbi moderne de cultură.

Mutaţiilor produse şi care se produc în plan economic şi în plan social-politic (în relaţie de interdependenţă, cel mai adesea), le corespund schimbări importante în dezvoltarea mijloacelor de comunicare publică, atît în ceea ce priveşte dimensiunea materială (suportul fizic sau, în alţi termeni, canalul prin care se reflectă publicistic dinamica vieţii societăţii), cît şi în ceea ce priveşte dimensiunea spirituală reprezentată de componenta umană.

Sub aspectul „suportului fizic", este tot mai evident că, dincolo de multiplicarea publicaţiilor (naţionale, regionale, locale), presa scrisă cedează tot mai mult spaţiu, la receptare, comunicării televizuale şi aceasta avînd/punînd la dispoziţia telespectatorului tot mai multe posturi şi canale. A apărut şi o a treia variantă, comunicarea prin internet, dar aceasta este abia la început în România şi implică o altă înţelegere a sintagmei 'comunicare publică'.

Dimensiunea spirituală este extrem de complexă prin raportul dintre factorii implicaţi în actul publicistic: jurnalistul – textul jurnalistic – receptorul (cititor/ascultător/telespectator). În spatele jurnalistului se află redacţia ziarului/postului de radio/postului de televiziune, în spatele acestora – sursa economică. Iar sursa economică este şi sursa criteriilor (economice şi politice) care guvernează actul jurnalistic. Nu constituie obiectul acestei intervenţii raportul dintre sursa economică şi aceste criterii în funcţionarea presei scrise sau televizuale, dar am invocat nivelele de la polul emiterii în actul de comunicare publicistică întrucît acestea stau, în diverse moduri, la originea structurării stilistice a textului jurnalistic, scris sau televizual. Jurnalistul este, pentru actul concret al comunicării, actorul vizibil, dar el se află, de fapt, prins (individual sau colectiv) între *libertatea de exprimare* şi *libertatea de expresie*, şi se manifestă în funcţie de gradul său de independenţă şi gradul de competenţă.

Libertatea de expresie, manifestare concretă, mai vizibilă sau mai discretă, a modului propriu de asumare şi exercitare a libertăţii de exprimare este (sau ar trebui să fie) orientată, pe de o parte, de funcţiile presei: de *informare* şi de *persuasiune*, pe de alta, de un principiu general, al *deontologiei profesionale*. Faţă de ce se înţelege în mod curent prin principiul deontologiei profesionale în diverse activităţi în societate, în presă, celor două ipostaze (asumarea responsabilă, competentă a domeniului şi respectarea adevărului, printr-o fermă aşezare morală) trebuie să li se asimileze respectul faţă de limbă şi atitudinea faţă de celelate sisteme de semne, imaginea vizuală în primul rînd, care cucereşte tot mai mult teren, pe măsură ce televizunea devine principalul mijloc de comunicare publică pentru un tot mai mare număr de receptori. Iar stilul publicistic televizual se defineşte printr-o reţea mult mai complexă de limbaje care intră în raporturi de complementaritate, uneori redundante, alteori contradictorii: imagini, gesturi, mimică, muzică, imagini sonore, enunţuri lingvistice rostite (fructificînd şi corporalitatea sonoră a cuvîntului) şi scrise.

Atitudinea faţă de limbaj este complementară atitudinii faţă de lumea-obiect de informare sau comentare şi faţă de receptor şi stă în legătură cu două categorii de norme: *norma lingvistică* şi *norma stilistică.*

1) *Norma lingvistică* este concomitent un filtru şi un model prin care sistemul limbii este actualizat în procesul de comunicare, orală sau scrisă. Norma stilistică înseamnă adecvare la tipul de comunicare şi, prin aceasta, adecvare la varietatea aspectelor lumii reflectate/comentate. În stilul publicistic, atît exigenţele normei lingvistice, cît şi exigenţele normei stilistice stau în legătură, în acelaşi timp, cu rolul privilegiat al presei în general, al televiziunii în special, mai cu seamă în ultimele aproape două decenii, în formarea fiinţei sociale, politice, culturale a receptorului.

Stilul publicistic actual – şi din nou, în primul rînd, limbajul televiziunii – reflectă în prea multe cazuri abdicarea de la principiul deontologic prin

ignorarea/încălcarea – care pare a deveni regulă – deopotrivă a normei lingvistice şi a normei stilistice.

Prin poziţia sa în viaţa societăţii, rolul preponderent pe care l-a avut în timp presa scrisă, pe care îl are astăzi presa în ansamblu, libertatea de expresie, înţeleasă ca libertate manifestată în punerea în act a sistemului limbii, trebuie să fie cenzurată de norma impusă ca limbă de cultură. „Sistemul e un ansamblu de libertăţi, de drumuri deschise şi de drumuri închise...” (Eugeniu Coşeriu). Sprijinindu-ne, în sensul discuţiilor de aici, pe concepţia lingvistului, subliniem că limba română ca limbă de cultură nu mai lasă loc pentru jurnalist libertăţii de alegere din perspectiva opoziţiilor *regional/literar, incorect/corect.* „Limba, alegerea şi cursivitatea espresiunii – scria Eminescu, fără îndoială cel mai mare jurnalist român al secolului al XIX-lea, care, pe de o parte, a convertit în limbaj poetic stratul cel mai profund al limbii române ca limbă istorică, iar, pe de alta, a situat stilul publicistic la cel mai înalt nivel de dezvoltare a limbii române ca limbă literară – în espunerea vorbită sau scrisă, e un element esenţial, ba chiar un criteriu al culturei” (Eminescu, 1970: 22). Respectarea normei lingvistice din această perspectivă, *a limbii – criteriu al culturii*, impune abandonarea formelor regionale, foarte frecvente în limbajul televizual: *pă, erea* (imperfectul verbului *a fi), să aibe*, accentuarea *prevéderi* (contrară şi sistemului), întrebuinţarea fără prepoziţia-morfem *pe* a acuzativului *care* (complement direct: „Informaţia *care* am transmis-o”), lipsa acordului între subiect şi predicat, folosirea greşită, sub acelaşi aspect al acordului, a articolului posesiv-genitival *al, a* etc. Exigenţele normei lingvistice sînt ignorate/încălcate datorită unui nivel foarte scăzut în cunoaşterea limbii, a disponibilităţilor interne ale limbii, un grad foarte scăzut al culturii lingvistice, pe scurt. Limba română, foarte bogată în esenţa ei – „Limba românească e la sine acasă o împărăteasă bogată” (idem, 1981: 241) – apare extrem de sărăcită în întrebuinţarea ei actuală: vocabular sărac, lipsit de expresivitate, sintaxă tautologică şi incoerentă. Foarte redusa cunoaştere a vocabularului îl determină pe jurnalist (ca şi pe omul politic) să recurgă frecvent la termeni-paraziţi, salvatori în orice situaţie: *fapt, problemă, chestiune* („Trebuie spus *faptul* că prefectul Prisăcaru a susţinut *faptul* că întreaga operaţiune, pusă la cale de DNA...”).

2) *Norma stilistică* implică deopotrivă exigenţe de natură lingvistică şi exigenţe specifice derivînd din coprezenţa mai multor sisteme de semne, mai puţin în presa scrisă, în mod definitoriu în comunicarea televizuală.

Săracă în substanţă semantică, expresia lingvistică în presa scrisă şi la televiziune „se eliberează” foarte frecvent de orice exigenţe, „constrîngeri”, ale normei stilistice în perspectiva limbii ca limbă de cultură. Fenomenul a beneficiat de unele aprecieri pozitive; s-a vorbit de lărgirea registrului stilistic. Numai că această lărgire reprezintă o deschidere fără margini spre categorii lingvistice foarte diferite, în esenţa lor incompatibile cu discursul public şi fără acoperire în „nevoia” de a reflecta/comenta anumite realităţi. Această lărgire a

registrului stilistic înseamnă deschidere nu numai spre elementul popular, chiar în varianta familiară, ci și spre elementul argotic, spre expresia vulgară, chiar spre termenul licențios. Libertatea de expresie s-a concretizat în suspendarea tuturor tabuurilor, dimensiunea estetică a actului lingvistic, proprie și comunicării curente, a fost abandonată în desfășurarea publică a actului de comunicare lingvistică. Publicistul român a confundat bogăția limbii – în care dimensiunea semantică și cea estetică sînt complementare – cu varietatea termenilor și structurilor agresive, violente, provocate de partea urîtă din raportul ființei umane cu urîtul viețuirii. Limba are termeni, mijloace de expresie pentru toate situațiile în care se află, cu care se confruntă ființa umană, dar nu toate variantele acestor mijloace sînt compatibile cu comunicarea publică. Este adevărat că limba străzii este din zi în zi tot mai urîtă, dar limbajul presei scrise sau televizuale nu este limbajul străzii, nici chiar atunci cînd trebuie să comunice despre lumea străzii sau despre lumea de la periferie, spațială sau morală. În același timp, limbajul televizual trebuie să aibă un rol important în reorganizarea limbajului străzii.

Nu-i mai puțin adevărat că structurile injurioase, limbajul vulgar sau licențios sau numai urît, incompatibil cu norma lingvistică sub aspectul limbii de cultură, aparțin de multe ori, la televiziune, precum și în presa scrisă, limbajului omului politic. Făcînd o comparație cu structura textului literar, am identifica două planuri: al jurnalistului și al personajului (omul politic). Numai că, spre deosebire de textul literar, unde limbajul personajului răspunde unor strategii narative, iar cînd trece în planul naratorului, prin stil indirect liber, se încarcă de anumite valori stilistice, perceptibile ca atare de cititor, în textul televizual, considerat în ansamblul unei unități, între limbajul omului politic și limbajul jurnalistului și/sau al postului de televiziune pare să funcționeze principiul vaselor comunicante. Un exemplu recent. Numirea comisarului european pentru România și înlocuirea ministrului apărării naționale „a fost rezultatul unui *troc*", în interpretarea politicianului Lucian Bolcoș. Televiziunea – în afara întrebărilor puse de crainic sau de moderator cu folosirea aceluiași termen, în propriul limbaj – titrează scurt: *Trocul Alianței.* Dincolo de incompatibilitatea termenului *troc* cu limbajul comunicării publicistice, folosirea sa, prin încărcătura ironică, cu care vine din limbajul popular, înseamnă și exprimarea unei anumuite atitudini. Or, structurile nominale, spre deosebire de cele verbal-predicaționale, nu sînt numai concise ci sînt și fără ambiguități. Cu alte cuvinte, ceea ce ar putea fi pus și sub semnul ipotezei, îndoielii prin structura verbală, se situează sub semnul certitudinii prin structura nominală. Termenul (și poziția exprimată prin el de L. Bolcaș) a fost preluat imediat și de presa scrisă, aproape fără excepție, în titluri: *Trocul palatelor*, sau în comentarii.

Nediferențierea stilistică prin situarea în zona urîtului a expresiei sau prin dezvoltarea semanticii în alte direcții, generatoare de ironie, sarcasm, au drept rezultat, cu sau fără voia publicistului, situarea în derizoriu a unor pro-

bleme grave aflate în centrul actului de comunicare. Între limbajul publicistic şi limbajul sau/şi atitudinea omului politic se poate institui atunci un raport cu consecinţe negative, pe fondul generării unei stări de derută. Este exemplară în acest sens folosirea în stilul publicistic a termenului *dosariadă* care, prin dezvoltarea dimensiunii ironice, a aşezat sub semnul derizoriului fenomenul extrem de important al deconspirării colaborării cu securitatea poate chiar mai mult decît însăşi lipsa de reacţie normală a societăţii la unele dezvăluiri, ca în cazul lui Mona Muscă şi Sorin Antohi.

* * *

Spre deosebire de presa scrisă, în publicistica televizuală, foarte complexă sub aspectul expresiei, norma stilistică descrisă de coordonate avînd în vedere raportul dintre emitere (cu cele trei nivele: 1) sursa economică, 2) colectivul de realizare şi desfăşurare a programului, jurnalistul, 3) crainic, trimis special, moderator) şi receptare se dovedeşte mult mai vulnerabilă (poate şi mai puţin cunoscută); încălcarea ei se reflectă în modul în care sînt activate, pe lîngă sistemul lingvistic, celelalte sisteme de semne (imagine, mimică, gest etc.) în structurarea şi comunicarea diferitelor categorii televizuale.

Într-o perspectivă mai generală, depăşind adică stările de lucruri din România, în limbajul televizual intervin doi factori care determină, uneori într-o ciudată relaţie de interdependenţă, încălcarea a ceea ce ar trebui să fie una din coordonatele principale ale normei stilistice derivînd din funcţia formatoare a televiziunii, care ar trebui să orienteze, implicit, discret, raportul dintre funcţiile de informare şi de persuasiune: ratingul şi imaginea violenţei. Aproape fără excepţie, programele de ştiri nu pierd niciun eveniment în care violenţa şi imaginea morţii să nu fie în prim plan: războaie, atentate, accidente rutiere, aviatice, navale tragice, asasinate, sinucideri, omucideri, jafuri etc. Dreptul la informare al receptorului – implicit sau invocat în mod explicit – se poate respecta şi apărînd dreptul aceluiaşi receptor de a nu fi violentat prin imagine; selecţia imaginilor ar trebui să fie în mod obligatoriu orientată de dreptul fiinţei umane de nu fi pusă mereu în faţa urîtului; comunicarea „evenimentului" (care, din păcate, în ultimul timp, prin frecvenţă, nici nu mai este eveniment) se poate face şi recurgînd numai la mijloace lingvistice. Dar se pare că informaţia devine ştire şi cheamă receptorul în primul rînd prin imagine! Receptorul (cel creat de televiziune) vrea să vadă! Iar comunicarea ştirii prin asemenea imagini se alătură altor genuri televizuale (analize, comentarii şi, mai ales, filme), provocînd, stimulînd pornirile negative din lăuntrul fiinţei umane, uneori (cînd este vorba de jafuri, de exemplu) chiar dînd lecţii. Între explozia de violenţă de pe micul ecran şi violenţa din lumea în care trăim se stabilesc tot mai multe punţi de legătură şi circulaţia se face în amîndouă sensurile.

Revenind la stările de lucruri numai de la noi, am spune că jurnalismul televizual, care a adoptat imediat *norma anormală* de mai sus, pare să se afle

încă într-un proces de căutare a normei stilistice definită de alte coordonate, conturate deja în specificul jurnalismului televizual european. În orice caz, (re)cunoaşterea coordonatelor definitorii ale normei stilistice trebuie să se întemeieze pe specificul televiziunii ca mijloc de comunicare publică, în consecinţă, pe respectarea principiului deontologiei, care înseamnă: respect pentru adevăr, echidistanţă, respect pentru telespectator, în interiorul raportului dintre funcţia informaţională şi funcţia persuasivă. În temeiul aceluiaşi principiu, norma stilsitică implică şi cunoaşterea trăsăturilor specifice ale actului de comunicare televizuală, cu înţelegerea exactă a poziţiei şi rolului fiecărui actor de la polul emiterii: trimis special, crainic, moderator etc.

Încălcarea normei stilistice îşi poate avea cauzele în factori economici, politici sau numai în lipsa de competenţă a jurnalistului sau în ignorarea poziţiei lui în întregul „produsului" televizual.

Trei ni se par a fi, din această perspectivă, principalele „păcate" ale jurnalismului celor mai multe din posturile noastre de televiziune, manifestări în negativ, am spune, ale modului de înţelegere a libertăţii de exprimare trecută în libertatea de expresie.

1) O primă exigenţă a realizării unei comunicări optime între emiţător (post/canal de televiziune ca emiţător colectiv: trimis special, crainic, moderator, analist, invitat etc.) şi receptor este continuitatea discursului (informaţional, comentativ, analitic), care îi poate asigura coerenţă şi coeziune. Exigenţa este încălcată/ignorată, fie prin introducerea unui spot publicitar (care ar fi putut fi amînată pînă la încheierea unei idei măcar), fie prin intervenţia unor ediţii speciale inopinate: o conferinţă de presă declanşată *ad-hoc* de politicianul Dan Voiculescu, de exemplu, sau de politicianul Lucian Bolcaş, pentru a repeta ceea ce spusese deja printr-un interviu luat „la cald" sau aşteptarea cu camerele de luat vederi a echipei Real Madrid sosind la Bucureşti pentru un meci, evident „istoric", de fotbal.

2) O a doua exigenţă impune crainicului transmiterea obiectivă a informaţiilor, dacă nu şi obiectivitate în selectarea lor (unde rolul principal şi-l asumă „conducerea"/colectivul de redactare etc.). Crainicul şi moderatorul îşi exercită libertatea de a se exprima prin toate mijloacele de care dispune comunicarea televizuală; suspendînd principiul echidistanţei, el îşi face vizibilă atitudinea (a sa sau a postului de televiziune) prin modul de rostire (cu anumite accentuări, cadenţări, tempou al vorbirii etc.), prin surîs, zîmbet, gest... El este ironic, dispreţuitor, grav, concesiv, în funcţie de informaţie şi/sau de invitat. Funcţia persuasivă se insinuează astfel în chiar poziţia funcţiei informaţionale, pe care o „modelează", iar limbajul se dezvoltă ca instrument de manipulare.

3) A treia exigenţă impune jurnalistului care moderează o dezbatere sau crainicului care invită la o dezbatere în direct (în studio sau prin telefon) asupra unui eveniment recent/al zilei să recurgă la întrebări potrivite, pentru ca interlocutorul să poată aduce clarificări în baza competenţei pentru care a fost

invitat. Numai că jurnalistul le ştie pe toate şi nici nu a început bine să dea răspunsul său invitatul că el, jurnalistul, moderator sau chiar crainic, îl opreşte sau cu un răspuns pe care îl are deja sau cu o altă întrebare. Cînd răspunsul nu este cel aşteptat, jurnalistul îşi aminteşte că are dreptul de a-şi exprima propria opinie şi devine chiar agresiv, prin limbaj, prin ton, formulări, gest, privire... Libertatea de exprimare a invitatului rămîne la discreţia jurnalistului, care, pe de o parte, nu are cultura dialogului, pe de alta, ignoră că adevăratul receptor este telespectatorul. Şi din nou discursul televizual nu mai are coerenţă.

Prin cele expuse mai sus, nu am intenţionat doar să distingem între *libertatea de exprimare* şi *libertatea de expresie* ci să observăm cum *libertatea de expresie* se poate manifesta ca un duşman din interior al *libertăţii de exprimare*, dacă se ignoră cele două categorii de norme care ar trebui să orienteze actul de comunicare publică/pentru public.

Comunicare la Al V-lea Simpozion naţional de jurnalism
Stil şi limbaj în mass-media din România, Cluj-Napoca, 27-28 octombrie 2006.

III.
ARTA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ ÎN ITALIA

CULTURA ROMÂNEASCĂ ÎN ITALIA

Nu s-ar putea spune că literatura şi arta, cultura română, în general, este necunoscută în Italia. Scriitorii mari sînt traduşi, unii chiar în mai multe versiuni: Eminescu, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Sadoveanu etc. Au fost publicate mai multe antologii: de poezie română, de proză, de teatru. S-au consacrat culturii româneşti numeroase studii, unele deosebit de profunde, să ne gîndim doar la cele semnate de Rosa Del Conte, sau la cele datorate profesorului Mario Ruffini.

Şi totuşi, această cunoaştere nu depăşeşte prea mult limitele unui cerc, relativ închis, de specialişti în probleme ale culturii şi literaturii româneşti.

Că literatura şi artele române prezintă creaţii de valoare universală e în afara oricărui dubiu. Numai că aceste valori universale rămîn doar virtual universale atîta vreme cît nu intră ca atare în conştiinţa iubitorilor de artă şi literatură (a „consumatorilor", se spune azi...) dintr-un alt spaţiu cultural. Drumul spre universalitatea reală poate fi jalonat de cercuri restrînse de specialişti, dar el trece în mod obligatoriu prin contactul cu cercurile mai largi, de „dezinteresaţi", de adevăraţi iubitori de literatură şi artă (şi nu profesionişti).

În acest sens, e de observat că, în Italia, fenomenul cultural românesc pătrunde ceva mai greu, parcă mai greu ca oriunde în altă parte. De aceea, orice nouă afirmare, într-un fel sau altul, a literaturii şi artelor româneşti în ţara lui Dante şi Michelangelo poartă cu sine, în sine, bucuria unui pas înainte spre lărgirea procesului de cunoaştere a culturii româneşti, bogată în substanţă, cu o istorie zbuciumată, cum a fost poporul însuşi.

Pătrunde – cum spuneam – mai greu cultura română în Italia, dar întîlneşte, în ultimul timp, mereu mai multă receptivitate şi recunoaştere; anul 1972 o demonstrează.

Editura Patron din Bologna face să apară în versiune italiană întreaga colecţie a buletinului editat de Al. Rosetti între 1933-1938, „Bolletino linguistico". Sufletul acestui insolit act de cultură: profesorul Carlo Tagliavini, binecunoscut prin activitatea sa de promovare a culturii române în Italia. Altă editură din Bologna, Il Mulino, publică, în aproximativ acelaşi timp, traducerea cărţii lui Sorin Stati, *Teorie şi metodă în sintaxă.*

Prezenţa României la Bienala de la Veneţia rămîne, e drept, fără ecou în presa italiană de specialitate. Este semnalată doar fugar şi nu din perspectiva unor aprecieri pozitive. Aceasta, în general, pentru că, chiar dacă extrem de rar (cauza stă în selecţia însăşi şi în organizarea neinspirată a pavilionului românesc), recunoaşterea unor valori mai deosebite nu lipseşte. Iată, spre exemplu, Luigi Lambertini, într-un număr din prestigioasa revistă „Il Dramma", se referă la „unele personalităţi care (îi) apar de un relief neîndoielnic". Între

acestea îl citează pe românul Gh. Iliescu, în ale cărui sculpturi în lemn descoperă „lecţia" lui Brâncuşi şi care sculpturi îi amintesc de Miró.

Reprezentată prin mai multe expoziţii în Italia (la Torino, Milano etc.), grafica românească – ignorată la Veneţia – îşi afirmă valoarea la Lugano. La un concurs de înaltă ţinută artistică şi de o largă participare (55 artişti din 13 ţări), doi români atrag în mod deosebit atenţia: D. Cionca şi Iosif Teodorescu. Cel dintîi primeşte marele premiu al oraşului Lugano, localitatea în care s-a organizat concursul şi care speră să reia vechea tradiţie a unor bienale de grafică.

Arta fotografică românească intră în atenţie prin activitatea lui Dan Er. Grigorescu. Revista de specialitate „Fotografiamo" (2/1973) îi ia fotografului român un interviu, pe care-l însoţeşte de un profil, de mică întindere tipografică, dar dens şi bogat în interpretare şi aprecieri. Artistul român, „unul din cei mai prestigioşi fotografi din Europa de Est... unul din numele importante ale fotografiei internaţionale... se caracterizează prin puritate de limbaj". Puţin cunoscut, datorită „atitudinii refractare publicităţii... Dan Grigorescu ştie să se situeze în faţa realităţii... exact ca un pictor sau un poet, stabileşte, adică, un raport, niciodată echivoc, între subiect şi obiect, între propria cameră a minţii şi a sufletului şi camera obscură".

O recenzie făcută unei strălucite cărţi apărută la Genova despre Dinu Lipatti (datorată soţiei compozitorului) prilejuieşte reafirmarea personalităţii cu totul distincte a muzicianului român. Comentatorul cărţii, în paginile revistei „Settanta" (nr. 33), Ed. Guilelmi, reaminteşte „deosebita sensibilitate interpretativă a lui Lipatti", „tuşeul său foarte delicat", „nobleţea neegalată, de o extremă sugestivitate, a interpretărilor sale".

Cinematografia românească, puţin cunoscută, în general, şi puţin apreciată, începe să trezească în mod serios interesul criticii de specialitate şi al spectatorilor filmului politic din Italia tocmai printr-un film politic. Prezentat în 1972 pe ecranele Italiei, filmul „Puterea şi adevărul" este larg comentat, apreciat pozitiv, înainte de toate pentru problematica sa sau, mai exact, pentru francheţea şi curajul cu care scenariul şi regia atacă probleme dintre cele mai grave. În revista „Europeo", G. Firrieri se opreşte îndelung asupra filmului într-un comentariu, semnificativ intitulat *Drumul românesc în cinematografie.*

Cum era de aşteptat, ecoul cel mai larg îl are în Italia literatura română. Prin cartea Nicolettei Corteanu Loffredo, *Profili di estetica europea*, apărută la Casa Editrice Oreste Borjes din Roma, Lucian Blaga afirma încă o dată originalitatea gîndirii estetice, care-l aduce alături de Bachelard şi Jung. Tudor Arghezi îşi reafirmă valoarea universală, printr-o nouă traducere, publicată de Marco Cugno la editura torineză Einaudi, sub titlul *Accordi di parole.* Venind după traducerile lui Mircea Popescu, Rosei Del Conte şi cea a poetului Quasimodo, venind după volumul interpretativ *Invito alla lettura di Arghezi,* datorat Rosei Del Conte, ultima traducere lărgeşte sfera cunoaşterii poeziei lui

Arghezi în Italia şi prin „popularizarea" ei prin reviste de prestigiu. Revista „Uomini e libri" (nr. 4) reia, imediat după apariţia volumului, cîteva traduceri pe care le oferă iubitorilor de poezie. Revista „Settano" (nr. 27/28) publică o recenzie în care E. Croce subliniază problematica filosofică a creaţiei argheziene, în special din perspectiva om – diversitate.

O editură milaneză, Edizioni IPI, găzduieşte un volum de traduceri din poezia lui Dragoş Vrânceanu, *Tachicardia di Atlante*. Între traducători, nume de prestigiu: G. Vigorelli, P. Bigangiani, R. Sanesi etc. Carlo Bo şi R. Sanesi oferă cititorilor, în puţine cuvinte, o imagine a omului Vrânceanu, a omului de cultură, a poetului. De altfel, bine cunoscut în Italia şi apreciat, pe de o parte pentru traducerile sale numeroase din poezia italiană, Dragoş Vrânceanu se bucură de un „montaj" special în revista „Il Dramma", nr. 6/1972: *Zece mărturii pentru italienistul Vrânceanu*, montaj realizat de Giuseppe Tedeschi. Alături de traduceri datorate lui Sanesi, Luzi, Bigangiani, Mario de Micheli, Vignelli etc., stau interpretările lui Carlo Bo, G. Tedeschi ş.a. Se scoate în evidenţă mai ales umanismul liricii sale.

Despre poezia românească contemporană, cititorul italian a putut lua cunoştinţă indirect – din comentariul publicat în „Settano" nr. 30/1971 de Eugen Simion, *La giovane poesia romena*, şi direct – prin diferitele traduceri răspîndite în paginile numeroaselor reviste italiene, şi mai ales din volumul *Almanacco internazionale dei poeti*, publicaţie editată de Bompiani, la Milano. Volumul pe 1973 adună, alături de unii poeţi ai lumii, precum Quasimodo, Ungaretti, Voznesenski, Alberti, Evtuşenko, Lorca, Asturias, Cocteau, Pasternak, Neruda etc., un număr destul de mare de poeţi români: Ioan Alexandru, Geo Bogza, Ştefan Augustin-Doinaş, Marin Sorescu, Gellu Naum, Eugen Jebeleanu, Dragoş Vrânceanu, în traduceri datorate poetului Roberto Sanesi, lui Marco Cugno sau lui G. Vignelli.

Mai puţin cunoscută, proza românească se afirma în 1972 în direcţia literaturii ştiinţifico-fantastice. La concursul de la Trieste sînt premiate cu marele premiu povestirea lui Adrian Rogoz, *Altarul zeilor stohastici* şi romanul lui Sergiu Fărcăşan, *Vă caută un taur*. Revista „Viaţa Românească" primeşte pentru nr. 2/1971 premiul rezervat unei reviste nespecializate în publicarea literaturii ştiinţifico-fantastice.

O trecere în revistă este, prin forţa lucrurilor, sumară – dar în măsură să argumenteze concluzia că cultura română îşi afirmă în ţara lui Dante valorile de dimensiuni universale.

Cronica, nr. 23, 1973, p. 16.

LITERATURA ROMÂNĂ ÎN ITALIA

Dezvoltată într-o limbă de relativ restrînsă circulaţie, literatura română pătrunde, totuşi, de timpuriu în atenţia şi preocupările oamenilor de cultură ai Europei, prin nota de originalitate, prin specificul naţional cu care se afirmă în sfera literaturii universale. Trecerea unei literaturi dincolo de hotarele între care se formează este condiţionată de factori diverşi, dar cel mai mare obstacol îl pot constitui hotarele lingvistice. Traducerea devine atunci cale esenţială, chiar dacă nici o transpunere a literaturii şi mai ales a poeziei într-o altă limbă nu se face fără pierderi, uneori însemnate, determinate de limitarea participării nivelului expresiei la constituirea semnificaţiei de ansamblu şi a valorii artistice a unei creaţii.

Activitate complexă, traducerea, spre a păstra varianta transpusă cît mai aproape de esenţa originalului, impune, pe lîngă cunoaşterea profundă a celor două limbi, pe lîngă mari disponibilităţi artistice, o mare dragoste, de literatură, în general, de literatura din care se traduce, în particular. Acesta a fost, de altfel, norocul literaturii române în Italia: nu a fost transpusă de traducători de profesie şi nu a fost interpretată doar din exigenţa omului de ştiinţă căruia nu trebuie să-i rămînă nimic necunoscut.

Literatura română a întîlnit în Italia prieteni adevăraţi şi a provocat prietenii definitive şi creatoare. Nu-i chiar la îndemînă conjugarea în structura aceleiaşi personalităţi a exegetului, traducătorului, poetului – şi aceasta pe un fond de aleasă prietenie. Cel dintîi mare îndrăgostit de poezia românească şi prieten al poporului român a fost torinezul Giovenalle Vegez-Ruscala. Intermediar între Cavour şi Alecsandri, în activitatea diplomatică a poetului român în capitala de atunci a Italiei, Ruscala este iniţiatorul primului *Curs de limba şi literatura română* în universităţile italiene; îl organizează în 1863/1864 la Universitatea din Torino. După ce comentase pertinent poezia populară românească în diverse reviste italiene, îndată după apariţia *Antologiei* lui Vasile Alecsandri, profesorul torinez va transforma Catedra de limba şi literatura română într-un prim centru de răspîndire a literaturii şi artei româneşti în ţara lui Dante şi Leopardi.

De-a lungul unui întreg secol, de cînd se traduce şi se interpretează literatura română în Italia, în pagini de reviste („Mondo letterario", „Spettatore di Firenze", „L'Europa orientale", „Archivum romanicum", „Il dramma", „La fiera letteraria", „Almanacco internazionale dei poeti", „La Rassegna d'Italia", „Uomini e libri", „Belfagor" etc.), prin numeroase antologii (*Libro dell'amore* – A. Canini, vol. I-V, 1855-1890; *Antologia Rumena* – C. Tagliavini, 1923; *Teatro romeno* – G. Petronio, 1960; *La poesia romena contemporanea* – P. Ciureanu, 1944; *Poeti romeni del dopoguerra* – Mario de Micheli, 1967 etc.), prin foarte numeroasele traduceri la diferite edituri de prestigiu de pe tot întinsul Italiei,

prin profunde studii datorate lui G. Bertoni, M. Ruffini, Rosa Del Conte, Carlo Bo, S. Quasimodo, M. de Micheli, N. C. Loffredo etc., prin mai puţinele istorii literare (G. Lupi, I. Guţia, Al. Mititelu etc.), literatura română se dezvăluie cititorului italian într-o vastă panoramă şi în multiple ipostaze, stînd sub semnul marilor creatori, dominînd diversele epoci: Eminescu, Caragiale, Creangă, Arghezi, Blaga, Sadoveanu. Această sugestivă punere în relief a valorilor europene ale literaturii române este consecinţa firească a smulgerii activităţii de traducere de sub condiţionările întîmplării şi subiectivismului. Prin traduceri şi studii interpretative sînt reflectate toate perioadele literaturii române cu tot ce au mai reprezentativ. Perioada veche datorează cel mai mult cercetărilor profesorului Mario Ruffini, om de ştiinţă de absolută exigenţă şi de mare pasiune pentru cultura medievală românească, fără să rămînă indiferent la alte epoci ale vieţii spirituale româneşti. Ultima lucrare publicată, *L'influsso italiano in Valacchia nell epoca di Costantino-Vodă Brâncoveanu*, 1974, este o operă exemplară, ca şi studiul consacrat *Şcolii ardelene*, ca începuturile poeziei moderne ce stau în atenţia antologiei lui Antonio Canini, care traduce din Ienăchiţă Văcărescu, Grigore Alexandrescu, Alecsandri, Bolintineanu, Negruzzi etc. Din Alecsandri traduce G. V. Ruscala *Înşir-te mărgărite*. Din literatura celei de-a doua jumătăţi a secolului XIX nu lipsesc nici Slavici (*Moara cu noroc*, *Pădureanca*), nici Coşbuc (tradus de R. Ortiz, interpretat, de asemenea, şi de Lucia Santangelo, care publică în *Piccola biblioteca romena* studiul *G. Coşbuc – nella vita e nelle opere*), nici Macedonski (într-o interpretare de referinţă a Rosei Del Conte şi în diverse traduceri), nici D. Zamfirescu (*Viaţa la ţară*), dar atenţia cea mai mare este acordată lui Eminescu, Caragiale şi Creangă. Teatrul lui Caragiale cunoaşte numeroase traduceri, substanţiale interpretări (ca cea a lui G. Bertoni, *La lingua di un umorista romeno*), numeroase transpuneri scenice. Nu-i rămîne necunoscută nici proza, prezentată de G. Petronio sau A. Beniamini, în traduceri de însemnată valoare artistică. Anna Colombo înfruntă dificultăţile cele mai mari în aflarea unor corespondenţe italiene limbajului atît de specific al lui Creangă şi dă, în 1955, o ediţie completă a *Poveştilor*, precedată de versiunea din 1931 a *Amintirilor*, realizată de Agnesina Silvestri Giorgi. Vor urma alte două ediţii, în 1963 şi 1964 (aceasta din urmă în traducerea lui Corrado Albertini).

Alături de Creangă, Eminescu figurează încă din 1888 în *Dizionario biografico degli scrittori* al lui Angelo de Gubernatis. Poezia sa cunoaşte probabil cele mai numeroase versiuni, începînd cu primele traduceri ale lui Antonio Canini, pe cînd poetul era încă în viaţă, şi cele mai numeroase studii. Urmează, între cele mai reprezentative traduceri, volumul din 1927 al lui Ramiro Ortiz, prima traducere integrală, adevăratele poeme în proză ale versiunii Cianciolo, din 1942, traducerile din *Antologia* lui Mario de Micheli şi Dragoş Vrânceanu, foarte frumoasele versuri date de profesorul Mario Ruffini poeziilor eminesciene de dragoste în volumul *Poesie d'amore* (1966), sensibila traducere a

versurilor interpretate de Rosa Del Conte în atît de profundul studiu *Eminescu o dell'Assoluto* (1961). Studiul, de mari proporţii dar şi de o mare densitate de idei şi interpretări originale, de situare a operei eminesciene între coordonatele universale definitive este, alături de cercetarea lui Alain Guillermou, nu numai cea mai importantă contribuţie străină la cunoaşterea operei eminesciene dar (şi mai ales) o interpretare dintre cele mai originale, mai profunde şi mai complexe. Traducerea lui în limba poetului ar fi mai mult decît o necesitate.

Din literatura secolului XX, traduceri numeroase oferă o imagine polivalentă a literaturii române, de la *Adela* lui Ibrăileanu, la *Suflete tari* a lui Camil Petrescu, de la proza lui Cezar Petrescu la cea a lui Ionel Teodoreanu, de la poezia lui Bacovia la cea a lui Jebeleanu (premiat la Taormina pentru *Il soriso di Hiroscima*), de la teatrul lui Nicolae Iorga la teatrul lui Mihail Sebastian, ş.a.m.d.

Dominante sînt, prin multitudinea versiunilor şi a interpretărilor critice, prin aprecierile de valoare, personalităţile lui Blaga şi Arghezi, Sadoveanu şi Rebreanu. Din Rebreanu este tradusă opera lui fundamentală: *La rivolta* (A. Colombo), *La voce della terra* (G. Serra), *La foresta degli impiccati* (Enzo Loretti), *Ciuleandra* (tradusă de V. Isopescu încă în 1930 şi interpretată de G. Bertoni), din Sadoveanu aproape toate povestirile (M. Baffi, G. Petronio, Corrado Albertini etc., cu frecvente studii introductive semnate de M. de Micheli).

Lucian Blaga este cunoscut mai ales ca estetician (*Orizzonte e stile*, 1946). Un studiu aprofundat îi consacră, sub acest aspect, Nicoletta C. Loffredo care, printr-o interpretare inteligentă, de profunzime şi modernă îi defineşte locul de înălţime şi originalitate în estetica şi stilistica contemporană. În acelaşi studiu, *Profili di estetica europea: L. Blaga, G. Bachelard, C. J. Jung*, autoarea dezvoltă în partea a doua o subtilă analiză a poeziei lui Blaga (în traduceri proprii), din perspectiva metaforei blagiene *poezie – mister – revelaţie*. Din Arghezi, patru traducători propun patru versiuni diferite ale unora dintre creaţiile sale: Mario de Micheli, Rosa Del Conte, Salvatore Quasimodo, Marco Cugno. Cea mai *creativă* este versiunea lui Quasimodo, „învingătorul" lui Arghezi în decernarea premiului Nobel. Cea mai aproape de original pare să fie a ultimului iubitor al literaturii române, Marco Cugno (traducător şi al lui Marin Sorescu). Rosa Del Conte traduce doar *Cîntare omului (Inno al uomo)*, în interiorul unui studiu de mare penetraţie interpretativă, *Invito alla lettura di Arghezi*, Roma, 1967. Nu rămîne necunoscută în limba lui Ungaretti şi Cesare Pavese nici literatura ultimelor decenii, reprezentată mai ales în antologii: *Antologia della poesia romena* (traduceri de M. de Michelli şi Dragoş Vrânceanu, cu o prezentare S. Quasimodo şi o introducere a lui M. de Michelli), *Antologia della narrativà romena* (G. Petronio), *Teatro romeno* (antologiile lui G. Petronio şi Al. Mititelu, cuprinzînd, alături de teatru clasic, creaţii de Lucian Blaga, Gh. Ciprian, Al. Mirodan), dar şi prin traduceri autonome: Maria Banuş (*Nuovi spazi*) şi Mihai Beniuc (*La vitta della vitta*), Nina Cassian (*Inverno*) şi Eugen Jebeleanu (cel mai tradus: *Il sorriso di Hiroscima, La porta dei leoni*), Titus Popovici (*Lo straniero,*

M. Baffi) şi Eusebiu Camilar (*Nebbia*), Zaharia Stancu (cel mai tradus dintre prozatorii literaturii actuale: *Lo scalzo*, G. Petronio, *I molossi*, *Constandina*) etc. Apreciată în mod sincer şi tot la fel iubită, literatura română devine pasiunea de o viaţă a multora dintre personalităţile artei şi literaturii italiene (Umberto Ciancolo, Rosa Del Conte, Mario Ruffini, Mario de Michelli, Giorgio Petronio etc.), determinînd în Italia acţiuni de afirmare unice. Aşa, entuziasta Rosa Del Conte editează, în 1967, o revistă ştiinţifică, semestrială, „Eminescu". Din iniţiativa aceleiaşi pasionate promotoare a valorilor universale ale literaturii româneşti, un colectiv de mari personalităţi ale culturii mondiale: Rafael Alberti şi M. Teresa Leon, C. Segre, Alf Lombard, S. Quasimodo, Al. Guillermou, A. Monteverdi, Rosa Del Conte propun candidatura lui Tudor Arghezi pentru premiul Nobel. A fost decernat în acel an, 1968, lui Quasimodo, dar poziţia literaturii române în spaţiul culturii spirituale europene primea noi confirmări.

Convorbiri literare, nr. 5, 1976, p. 20-19.

POEZIA ROMÂNĂ ÎN ITALIA

Mai mult decît în oricare dintre arte, orizonturile spirituale ale unui popor se adună, se desfăşoară şi se reflectă în poezia lui populară şi cultă. Această poziţie privilegiată a poeziei îşi are originea în întemeierea ei pe limbă, ea însăşi de natură spirituală şi, prin aceasta, conţinînd, convertite în semantica de adîncime a componentelor sale şi a relaţiilor dintre ele, istoria şi filosofia despre lume şi viaţă a unui popor.

Este adevărat că o literatură naţională îşi deschide drum spre universalitate prin ea însăşi, în funcţie de valorile ei imanente, derivînd din desfăşurarea estetică a unei viziuni proprii despre lume şi viaţă, dar nu e mai puţin adevărat că destinul revelării acestor valori intrinseci depinde şi de întîlnirea cu personalităţi culturale de excepţie, în măsură să-şi situeze spiritul creator în dinamica atît de complexă a smulgerii poeziei din propria ei condiţie existenţială (a limbii naţionale) şi a înscrierii într-o condiţie nouă (a limbii în care vine transpusă).

În contextul unor similitudini de aspiraţii social-politice şi naţionale, în Italia poezia română pătrunde de timpuriu, rămînînd apoi un obiect permanent de interes pentru cultura acestei ţări. Imediat după apariţia *Antologiei* lui Vasile Alecsandri, pasionatul filoromân Giovenale Vegezzi-Ruscala comentează în pagini de reviste şi apoi la Catedra de limba şi literatura română de la Universitatea din Torino particularităţile spiritualităţii româneşti oglindite în poezia populară. Şi tot el traduce şi interpretează din poezia lui Alecsandri şi a altor poeţi patruzecioptişti. Îndată după triumful poeziei româneşti la Montpellier, „Gazzetta di Napoli" publică, în traducerea lui Domenico Mutti, o versiune italiană a *Cîntecului gintei latine*. Atent la mişcarea poeziei europene, Antonio Canini introduce în Antologia sa, *Libro dell'amore* (vol. I-V, 1885-1890), poezii din

Alecsandri, Ienăchiţă Văcărescu, Gr. Alexandrescu, Eminescu etc. În aceeaşi vreme, în 1883, Angelo de Gubernatis îl include pe Eminescu în al său *Dictionnaire international des écrivains du jour.*

În secolul XX, interesul pentru poezia românească devine, din spontan şi, într-un anume sens, „romantic", o componentă a culturii italiene, mai ales prin activitatea prestigioasă a unor personalităţi care, descoperind, cel mai adesea direct, printr-o cunoaştere profundă a limbii române, valoarea şi originalitatea ei deosebită, fac din interpretarea şi răspîndirea culturii româneşti axul central al propriei activităţi ştiinţifice şi de creaţie. Între acestea s-au înscris definitiv în istoria raporturilor culturale româno-italiene P. E. Bosi, C. Tagliavini, R. Ortiz, G. Bertoni, Umberto Cianciolo, M. Ruffini, Rosa Del Conte, Gino Lupi, iar în vremea din urmă Mario de Micheli, Mario Baffi, Marco Cugno, Nicoletta Loffredo etc., cărora le-au stat alături, nu de puţine ori, şi o serie de intelectuali români.

Reflectînd mai întîi o realitate, iar mai tîrziu, în prelungirea unei orientări proprii exegezei din ţară şi oglindind mai mult o optică romantică, multă vreme poezia eminesciană s-a constituit într-un simbol ca şi unic şi ca şi absolut al poeziei româneşti, iar transpunerea acesteia în limba italiană şi interpretarea ei au concentrat interesul major al celor mai de seamă reprezentanţi ai culturii române din Italia. După traduceri sporadice şi mai mult întîmplătoare, Ramiro Ortiz dă în 1927 prima traducere amplă din poezia lui Eminescu; volumul său, publicat la cunoscuta editură Sansoni din Firenze în tiraje reluate la diferite intervale, pînă în 1950, adună întreaga creaţie antumă şi un număr restrîns de postume. În 1941, în volumul *Poesie scelte*, U. Cianciolo transpune în formă de poeme în proză, de mare subtilitate intuitivă, un buchet din cele mai frumoase creaţii, dintre care nu lipseşte *Luceafărul.* Preocupat mai mult de cultura evului mediu românesc şi a epocii iluministe, domenii în care a dat lucrări de referinţă, profesorul Mario Ruffini pune în circulaţie, în 1964, în condiţii grafice excepţionale, un volum de traduceri din poezia de dragoste a lui Eminescu: *Poesie d'amore.* Chiar dacă nu le-a adunat într-un volum separat, Rosa Del Conte realizează poate cele mai „eminesciene" traduceri în monumentalul său studiu consacrat operei marelui poet român, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto* (Modena, 1962).

Mai ales în ultimele decenii această confundare a poeziei româneşti cu creaţia eminesciană lasă loc conturării unei imagini mai complexe, prin traducerea şi interpretarea celorlalţi doi mari exponenţi ai lirismului românesc: Tudor Arghezi şi Lucian Blaga. Pe lîngă traducerea realizată de marele poet Salvatore Quasimodo (apărută la renumita editură milaneză Mondadori, în 1966), mult discutată dar rămînînd în esenţă o traducere creatoare, de ridicată valoare artistică şi cu nu puţine pătrunderi reale de fineţe şi profunzime în spiritul lirismului arghezian şi înaintea traducerii lui Marco Cugno, *Accordi di parole* (apărută la o altă la fel de renumită editură italiană, Einaudi, din Torino, în

1972), mai fidelă, Tudor Arghezi este introdus definitiv în cultura italiană de neobosita Rosa Del Conte, care dă o traducere exemplară a poemului *Cîntare omului (Inno all'uomo)*, într-un volum de subtile analize, *Invito alla lettura di Arghezi.* Poezia lui Blaga este dăruită publicului italian în limbă proprie de traducerea lui Mario Baffi (publicată de editura Minerva din Bucureşti, în 1971) şi de cea realizată de Nicoletta Loffredo (autoare, între altele, şi a unui pertinent studiu despre poezia lui Macedonski), ca a doua parte a unui studiu dens despre estetica europeană: *Profili di estetica europea. L. Blaga, G. Bachelard, C. G. Jung.*

În anii din urmă a intrat în atenţie şi poezia ultimelor decenii, prin frecvente traduceri în pagini de reviste („Il giornale dei poeti", „La fiera letteraria", „Settanta" etc.), prin prestigiosul *Almanaco internazionale dei poeti,* editat la Mondadori (şi unde poezia lui Geo Bogza, Ioan Alexandru, Şt. Augustin Doinaş, Marin Sorescu etc., se întîlneşte cu creaţia lui Quasimodo, Ungaretti, Boris Pasternak, Federico Garcia Lorca, Pablo Neruda etc.), sau prin volume (*Il sorriso di Hiroscima,* de Eugen Jebeleanu, premiat, de altfel, la Taormina, *Tachicardia di Atlante,* de Dragoş Vrînceanu etc.). În acelaşi timp, cercul traducătorilor şi al interpreţilor poeziei române îşi adaugă alte personalităţi ale culturii italiene: G. Vigorelli, C. Bo, M. de Micheli, R. Sanesi, M. Luzi etc. Un rol activ în acţiunea de răspîndire a poeziei române în Italia (şi în alte ţări) are în timpul din urmă editura bucureşteană Minerva care, prin M. Baffi, a dat o versiune italiană a poeziilor lui Bacovia (*Piombo,* 1976), iar prin Paolo Soldati una din creaţia lui Goga (*Poesie,* 1978).

Poezia română a avut în Italia marea şansă a întîlnirii cu personalităţi complexe, traducători şi exegeţi totodată, buni cunoscători ai celor două limbi şi culturi. Aceasta a favorizat într-o măsură însemnată nu numai înscrierea ei sigură în circuitul poeziei universale, dar şi deschiderea unor căi de pătrundere şi revelare a adîncimilor de semnificaţii specifice, prin interpretări de la înălţimea marilor valori europene, între care e situată, şi din perspectiva corelaţiei dintre specificul naţional şi universalitate. Din această perspectivă îl interpretează şi defineşte Rosa Del Conte pe Eminescu, în cea mai profundă exegeză a operei sale realizată în străinătate: „Şi dacă sufletul popoarelor se oglindeşte în cuvîntul poeţilor, Eminescu reflectă şi aduce mărturie despre ceea ce a fost istoria intelectuală a poporului său [...]. Eminescu nu e o floare rară înflorită ca prin miracol dintr-o sămînţă, adusă din întîmplare pe solul Daciei de suflul vînturilor de apus; e un astru ţîşnit din adîncimile cerurilor Orientului, spre a aduce mărturie despre o civilizaţie tînără şi nouă, dar înălţată pe un trecut de străveche cultură şi de severă tradiţie. Precum cea a *Luceafărului* său, şi lumina sa, înainte de a ajunge pînă la noi, a străbătut un drum lung" (Del Conte, 1990: 29).

Într-o formulare amintind de consideraţiile lui G. Călinescu despre nuvela istorică a lui C. Negruzzi, Marco Cugno îl situează pe Arghezi în locul care i se cuvine între marile spirite ale poeziei secolului XX: „Numai faptul de a

fi scris într-o limbă de restrînsă circulaţie face să nu se vorbească încă de el ca de Claudel şi de Rilke, Esenin sau Maiakovski, Eluard sau Eliot, Lorca sau Aragon..."

După o profundă şi subtilă interpretare, din perspectivă europeană, a esteticii şi poeziei lui Blaga, Nicoletta Loffredo îl înscrie concluziv *sub speciae aeternitas*: „Descendent şi moştenitor al unei genealogii intelectuale care coboară departe în veacuri [...], Lucian Blaga poate fi considerat, la rîndul său, creatorul unei familii spirituale chemată să perpetueze învăţăturile artei sale în lume".

În afara acestei perspective teoretice în afirmarea marilor valori ale poeziei româneşti, oameni de cultură italieni trec în repetate rînduri la diferite acţiuni practice menite fie să adîncească procesul de cunoaştere, prin lărgirea cercului de specialişti, fie să provoace recunoaşteri, este drept, extraliterare, dar de cel mai înalt nivel în sfera valorilor spirituale ale umanităţii. Din această perspectivă, Universitatea din Roma, din iniţiativa distinsei profesoare Rosa Del Conte, în colaborare cu Ministerul Învăţămîntului şi cu Comisia Naţională Italiană pentru UNESCO organizează, în 1964, la Veneţia, un Colocviu Eminescu cu participare internaţională. În anul următor, din iniţiativa aceleiaşi întreprinzătoare şi pasionate prietene a poeziei româneşti, un colectiv de oameni de cultură din Italia şi din alte ţări ale Europei şi Americii (între care S. Quasimodo, Rosa Del Conte, R. Alberti, Al. Guillermou, M. Teresa Leon, Alf Lombard, C. Segre, Angelo Monteverdi ş.a.), vor propune candidatura lui Tudor Arghezi la Premiul Nobel pentru Poezie.

Poate mai mult decît în orice alt spaţiu cultural, şi nu întîmplător, în cultura italiană, poezia românească îşi confruntă şi confirmă în permanenţă valorile, afirmînd totodată rolul imens pe care-l poate avea poezia în cunoaşterea şi apropierea dintre culturi.

Cronica, nr. 42, 1978, p. 12.

MIHAI EMINESCU: *POESIE D'AMORE*[*]

Universitatea din Torino sărbătorea anul trecut o sută de ani de la introducerea limbii române printre materiile ei de învăţămînt. Aniversarea coincidea cu o alta – eveniment de seamă pe planul culturii europene – 75 de ani de la moartea celui mai mare poet român. Titularul cursului de limba şi literatura română, profesorul Mario Ruffini, a ţinut să cinstească în mod deosebit această dublă sărbătoare a relaţiilor de cultură italo-române: o nouă ediţie în versiune italiană a poeziilor lui Eminescu, un nou pas spre univer-

---

[*] *Poesie d'amore* (a cura di Mario Ruffini), Vincenzo Bona, Torino, 1964, 231 p.

salitatea marelui poet. Culegerea *Poesie d'amore*, tipărită în condiţii grafice excepţionale, cuprinde, în italiană şi în română, aproape în totalitate, poezia de dragoste a poetului. Era posibilă o selectare mai strînsă a poeziilor traduse; ne gîndim mai ales la poeziile de tinereţe şi la unele postume. Alături de poezii care pot sta între capodoperele literaturii universale: *Floare albastră, Lacul* etc., apar altele mai puţin reprezentative: *De-aş avea, O călărire în zori* etc.

Venind după traducerile lui Ramiro Ortiz şi Umberto Cianciolo, ca să nu-i amintim decît pe cei mai de seamă traducători ai lui Eminescu în Italia, antologia profesorului Ruffini, precedată de o prefaţă substanţială care subliniază cu subtilitate caracterul specific al poeziei de dragoste a lui Eminescu, atrage încă o dată atenţia asupra unei mari personalităţi artistice care nu mai aparţine de mult numai poporului din care şi-a sorbit „cu asupră de măsură" seva poetică.

Transpunerea lui Eminescu într-o limbă străină, oricare a fi aceasta, pune probleme dintre cele mai dificile. A reda într-o altă limbă atît de particulara armonie interioară a versurilor eminesciene înseamnă a-i configura acestuia o imagine distanţată de ceea ce este în realitate poezia lui Eminescu. Nu e vorba de o apologie a formei, dar ceea ce aprecia Eminescu la Shakespeare, „geniala acvilă a Nordului", acea „îngemănare" între conţinut şi formă, constituie o coordonată fundamentală a propriei sale creaţii poetice.

Traducerea profesorului Mario Ruffini este în versuri albe. Traducătorul a urmărit, în primul rînd, ideea de a transmite atmosfera interioară a poeziei eminesciene, de a „păstra cu exactitate construcţia sintetică a fiecărui vers, încercînd a-l reda în italiană, pe cît posibil în eufonie ritmică" (Eminescu, 1964: XX).

Consecvent criteriului fixat, se poate afirma că M. Ruffini s-a achitat cu măiestrie de munca delicată de traducător al lui Mihai Eminescu. Iată trei strofe din excelenta traducere a poeziei *Floare albastră* (*Fiore azzurro*):

„Nuovamente ti sei tuffato nelle stelle,
Nelle nuvole e negli alti cieli?
Almeno non mi dimenticare,
Anima della vita mia.

Inutilmenti ruscelli nel sole
Amucchi nel tuo pensiero
E le pianure assire
E il cupo mare;

Le piramidi logorate
Innalzano in cielo i loro grandi vertici.
Non cercar lontano
La tua felicità, caro!"

Se simte în adevăr în strofele citate pulsul poetic al originalului. Ideea respectă îndeaproape, îmbracă forme sonore euritmice. Expresia italiană, aleasă

cu grijă, coincide cu termenii poetului. Astfel, „te-ai cufundat în stele", redat „ti sei tuffato nelle stelle" conţine verbul *tufarsi*, în loc de *immergere, affondare* sau altfel, corespunzînd, prin sensul 'immergere interessamente e d'un tratto' (Palazzi), întrebuinţării figurate a verbului „a se cufunda în stele"; pentru „rîuri de soare" traducătorul s-a oprit la soluţia consonantă „ ruscelli nel sole" şi nu „fiumi nel sole", cum s-ar fi spus într-o versiune în proză; „le piramidi logorate" este şi exact şi poetic pentru „piramidele-nvechite".

Traducătorul italian manifestă în general mari posibilităţi de vocabular. Pătrunzînd sigur şi cu deosebită sensibilitate lexicul eminescian, propriu şi figurat, grija sa de a afla echivalente mulţumitoare în limba lui Dante e cu totul remarcabilă. Este aceasta cea dintîi dovadă că lucrul său i-a cerut un efort îndelungat, izvorînd din conştiinţă şi dragoste. Dacă de atîtea ori s-a aflat în faţa unui termen ca „dor" sau altele, specifice limbii noastre, şi limba proprie nu i-a putut oferi decît *desiderio, passione* etc., înseamnă că altceva nu era de făcut. Pe de altă parte, forma *voi*, ca auxiliar al viitorului, putea uşor duce la verbul predicativ, însemnînd *voglio*, ca în „Io non voglio più guardarla" pentru „Eu n-o voi mai privi-o" (*Adio*); în „nouă ani" (*O dulce înger blînd...*) Eminescu întrebuinţează pe lîngă numeralul „nouă" pluralul vechi şi regional al substantivului „an".

Însă aceste şi alte mici „accidente", pentru care uneori e de vină poetul, nu micşorează valoarea de ansamblu a traducerii. Peste tot ne încîntă urechea armonii italiene, amintind vraja textului prim. Cititorul român ştiutor de italiană le va surprinde singur, ca, de pildă, în aceste strofe din *Odă în metru antic*:

„Quando d-un tratto sorgesti sulla mia strada,
Sofferenza, tu, dolorosamente dolce...
Fino in fondo bevetti la voluttà della morte
Inclemente.

Dolorosamente ardo vivo, torturato come Nesso,
O come Ercole, avvelenato dalla sua veste;
Il mio fusco spegnere non si può con tutte
Le acque del mare."

Traducerea lui Mario Ruffini prezintă cititorului italian, iubitor de poezie, imaginea unui mare poet, de o puternică sensibilitate, creator al unei opere de un înalt nivel artistic.

Ea dovedeşte din partea traducătorului cunoaşterea şi înţelegerea creaţiei poetice a lui Mihai Eminescu în toate aspectele sale, dovedeşte mai ales o intuiţie deosebită a specificului poeziei eminesciene.

Aşteptăm, de aceea, cu încredere continuarea traducerilor din Eminescu.

Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi (serie nouă), secţiunea III, c. Limbă şi literatură, tomul XI, 1965, p. 229-231.

O VERSIUNE ITALIANĂ DIN PROZA LUI EMINESCU ÎNTRE EMFAZĂ ŞI IGNORAREA EXIGENŢELOR ACTULUI DE TRADUCERE

Ne lamentăm sau ne punem întrebarea în tonalitate mai gravă de ce nu sînt cunoscute în Europa valori ale spiritualităţii româneşti, în ele înseşi valori universale. Cînd aceste valori aparţin literaturii, ne refugiem deîndată în obstacolul limbii: limba română, limbă de restrînsă circulaţie, ar condamna în mod fatal valorile la necunoaştere sau la nerecunoaştere. În orice caz, explicaţia este căutată în mod curent şi aflată, în sfera traducerii, fie din perspectivă teoretică, şi atunci se afirmă caracterul intraductibil al poeziei, de exemplu, sau chiar al literaturii în ansamblu, fie din perspectiva concretă a exemplelor oferite de traduceri care mai mult dăunează cunoaşterii/recunoaşterii valorii adevărate a creaţiilor originale.

Problema are, în fapt, două aspecte: 1) cunoaşterea şi 2) recunoaşterea universalităţii valorilor literaturii/poeziei române, iar traducerea este numai unul din factorii care condiţionează acest proces.

Învăţămîntul, prin universităţile importante din străinătate, unde se studiază limba şi literatura română, exegeza (realizată de specialişti străini, dar şi de specialişti români, făcută, însă, cunoscută prin reviste şi edituri de prestigiu din străinătate) şi instituţiile româneşti din afara ţării care au tocmai această principală funcţie – de a promova cu consecvenţă şi cu inteligenţă valorile autentice ale spiritualităţii noastre – reprezintă ceilalţi factori cu rol deosebit de important. Traducerea are nevoie de un teren pregătit pentru receptare şi totodată pregăteşte terenul pentru recunoaşterea valorii puse în circulaţie.

În centrul discuţiilor sau motivaţiilor privind necunoaşterea/nerecunoaşterea valorilor literaturii române în lume a stat, fără îndoială cu îndreptăţire, opera lui Eminescu şi, în special, creaţia lui poetică.

Aşadar, este traductibilă sau nu poezia lui Eminescu?

Fără rest, poezia nici unui creator autentic nu este traductibilă într-o altă limbă. Şi este cu atît mai puţin traductibilă poezia, cînd esenţa lumii semantice pe care o poartă în sine este fundamental legată de limbă – de limba în interiorul căreia a luat naştere (nu doar prin care se comunică exterior) şi căreia îi eliberează energiile cele mai ascunse, pentru a se întemeia pe sine. Cum este cazul lui Eminescu în poezia/cultura românească.

Intraductibilă în absolut, poezia lui Eminescu se poate deschide cititorului, chiar spre profunzimile ei cele mai tăinuite în structura limbajului, dacă, paralel cu intuirea unor structuri de limbaj, funcţionale stilistico-poetic, şi cu convertirea lor în noua variantă lingvistico-poetică, există călăuza unei exegeze, aşa cum este în cultura italiană cea realizată de Rosa Del Conte prin *Eminescu o dell'Assoluto*. Reeditarea în Italia a acestui studiu fundamental, la o editură de prestigiu, traducerea lui în alte limbi de amplă circulaţie (franceza,

engleza, germana) ar putea avea un rol important în cunoaşterea şi recunoaşterea universalităţii creaţiei eminesciene. Ca şi traducerea unor exegeze realizate în cultura română.

Dar proza lui Eminescu?

Fără îndoială, nu este lipsită de dificultăţi nici traducerea prozei, dar pierderile pot rămîne nesemnificative, numai dacă traducătorii se întemeiază pe acelaşi principiu: *orice traducere este înainte de toate un act de exegeză*, în procesul de traducere nu se trec semnificaţii lingvistice dintr-o altă limbă, ci se reconstruiesc lumi de sensuri (şi stări poetice), în (şi prin) care cititorul dintr-o altă cultură întîlneşte întrebările (şi eventual, răspunsurile) creatorului originar cu care intră în comunicare. Traducătorul trebuie să fie, în primul rînd, acest cititor în stare să pătrundă mai întîi sensurile cele mai profunde ale creaţiei supuse traducerii şi modul în care aceste sensuri s-au generat şi/sau se lasă deschise reconstituirii/generării la receptare.

* * *

La începutul anului 2000 a apărut, la Editura Rizzoli din Milano, un volum de traduceri din proza artistică eminesciană, intitulat *La mia ombra e altri racconti*, îngrijit de Marin Mincu. Două premize, aşadar, favorabile cunoaşterii prozei lui Eminescu în Italia (mai puţin tradusă: *Novelle e racconti*, Palermo-Roma 1974; *Il bel principe nato da una lagrima*, Roma, 1981; *Genio desolato*, Bergamo 1989): o editură importantă tocmai pentru rolul pe care şi l-a asumat: de difuzare a valorilor literaturii universale – Biblioteca Universale Rizzoli (aici au apărut Proust, Goethe, Gogol, Dostoievski, Zola, Kafka, Nievo etc.) şi un îngrijitor al ediţiei, pentru unele texte, şi colaborator la traducere, cu 25 de ani de profesorat (Limba şi literatura română) în Italia, el însuşi scriitor şi exeget.

Şi totuşi...

Considerăm această apariţie un pas fără îndoială important, pas care se va dovedi însă mai important dacă i-ar urma un al doilea, şi nu la prea mare distanţă în timp: o nouă ediţie, care să situeze în prim plan o mai exactă cunoaştere a personalităţii lui Eminescu şi o mai dreaptă, mai adîncită, mai adevărată recunoaştere a poziţiei prozei sale, mai ales sub aspectul dimensiunii fantastice, în orizontul prozei artistice europene. În această perspectivă înscriem comentariile noastre, mult prescurtate, situîndu-ne pe poziţia cititorului italian, în primul rînd, dar şi prin trimiteri la cititorul român.

Deci, mai întîi, despre *cunoaşterea* personalităţii lui Eminescu.

Cititorul italian primeşte un grup, restrîns, de informaţii din *Notizia biografica* şi se poate chiar mulţumi cu ele, cîtă vreme, încrezător în îngrijitorul ediţiei, nu poate bănui existenţa unor goluri semnificative.

Cititorul român ştie, între altele, de la G. Călinescu (şi de la alţi exegeţi, de la toţi exegeţii serioşi) că „Epoca şederii la Iaşi, în apropierea «Junimii», a

fost cea mai rodnică din viaţa poetului din punctul de vedere al creaţiei artistice." Şi mai poate cunoaşte şi exprimarea, lapidară dar încărcată de înţelegere profundă, a lui Nichita Stănescu, privind rolul pe care l-a avut în formarea şi afirmarea personalităţii artistice a lui Eminescu, în special, în istoria culturii şi a societăţii româneşti, în general, Societatea „Junimea" şi revista „Convorbiri literare" de la Iaşi: „Casa Pogor este locul în care *Mioriţa* a devenit *Odă în metru antic*".

Din păcate, cititorul italian poate afla, prin grija lui Marin Mincu, doar că „la întoarcerea sa (în ţară), [poetul], după diferite ocupaţii („dopo diversi lavori"), în 1877 devine redactor al ziarului «Timpul» din Bucureşti".

Despre proza lui Eminescu, cititorul italian nu are elemente suficiente pentru a pune la îndoială că ar fi putut exista mai întîi un volum în limba română, conform indicaţiei date de îngrijitorul ediţiei: *Titolo originale: Umbra mea şi alte povestiri*, ceea ce reprezintă, de fapt, doar traducerea în limba română a titlului dat volumului. Cititorul român nu putea avea cunoştinţă de un astfel de volum, pentru simplul fapt că acesta nu există; el putea cunoaşte doar textele traduse în volumul *La mia ombra*, publicate în diferite ediţii. Despre unul din aceste texte, cititorul român mai cultivat ştie, însă, că în „Convorbiri literare" a fost publicat cu titlul *Sărmanul Dionis*, nu „Sărmanul Dionisie", cum ţine să afirme – evident, pentru acurateţe filologică! – foarte sigur de sine, îngrijitorul ediţiei în limba italiană.

Cît priveşte, apoi, afirmaţia: „Sub titlul *La mia ombra...* se propune o culegere *completă* (*s.n.*, D.I.) de texte bazată pe ideea că filonul fantastic este axul privilegiat al prozei narative eminesciene", unii cititori italieni şi-ar putea aminti că în volumul *Novelle e racconti* (în traducerea şi îngrijirea Francescăi Di Miceli Fanara), publicat de Mori Editori la Palermo-Roma, colecţia „Collana di letteratura romena", mai erau traduse şi *Moş Iosif* şi, mai ales, *Archaeus*, text narativ fundamental, de fapt, pentru înţelegerea specificului prozei artistice eminesciene, în care metafizicul şi fantasticul sînt consubstanţiale. Din partea sa, cititorul roman cultivat ştie chiar foarte mult: că Eminescu a mai scris şi *Moartea lui Ioan Vestimie* şi *La aniversară* (tipărită în „Curierul de Iaşi" în 1876), ca să le amintim doar pe cele bine cunoscute. Evident, orice traducător sau orice alcătuitor/îngrijitor de ediţii este liber să reţină/traducă/editeze ce şi cît îşi doreşte/poate din opera unui scriitor, dar nu mai este liber să comunice cititorului că a tradus/editat *tot*, atunci cînd traduce/editează *parţial*. Este aceasta o condiţie deontologică elementară de la care nimeni nu are drept să abdice.

Drumul spre recunoaşterea identităţii specifice a prozei artistice a lui Eminescu este deschis prin studiul lui Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, cu care îngrijitorul ediţiei a avut fericita inspiraţie să preceadă volumul, în foarte exacta versiune italiană a profesorului Roberto Scagno, preocupat de mai multă vreme de creaţia savantului român.

Drumul deschis de studiul lui Mircea Eliade nu-şi găseşte, din păcate, susţinerea necesară în varianta italiană a textelor eminesciene din volum. Versiunea italiană reflectă, 1) pe de o parte, o abordare în bună măsură superficială a actului de traducere, 2) pe de altă parte, confruntarea cu dificultăţi care s-au dovedit traducătorilor de nedepăşit în înţelegerea fantasticului şi a artei poetice eminesciene.

1) Nu întîrziem prea mult asupra exemplelor din prima categorie, foarte numeroase. Observăm numai că acestea reflectă atenţia neînsemnată acordată deopotrivă, şi aflării echivalenţelor lingvistice, şi respectării textului eminescian. De pe această poziţie de „indiferenţă", să spunem, sintagma „cîntarea cîntărilor" – necunoscută fiind traducătorilor – se traduce prin „cantici": 'cîntece/cîntări', anulîndu-se ascunsele ecouri mitice: „pare că apele lui [...] sună în adînc *cîntarea cîntărilor*" (p. 227)/ „sembrava che le sue acque [...] risuonassero in profondità di *cantici*" (p. 85), *ceruri* a putut fi tradus prin *cercuri*: „Părea că deasupra mai sînt *o mie de ceruri*" (p. 49)/ „Sembrava che al di sopra fossero ancora *migliaia di cerch*" (p. 158), *poarta mînăstirii* şi *uşa tinzii* s-au tradus prin acelaşi termen *porta*, deşi limba italiană dispune pentru cel dintîi de *portone, cancello*: „Ajuns la *poartă*, trage clopoţelul, un frate îi deschide, el intră în curtea ce samănă a părăsită a mănăstirii, cu pardosala ei de pietre [...]. Bătrînul deschide *uşa tinzii* şi se face nevăzut înăuntrul clădirei" (p. 89)/ „Giunto alla porta, suonò il campanello; un frate gli aprì ed egli entrò nel cortile" [propoziţia „*ce samănă a părăsită*" nu se mai traduce!], „Il vecchio aprì *la porta d'ingresso* e scomparve all'interno" (p. 51) [*la porta d'ingresso* semnifică, de fapt, „uşa de intrare"], *uşa tinzii* se traduce prin *la porta dell'ingresso*, *cetăţuie* („o monastire veche încunjurată cu muri, asemenea unei *cetăţui*" p. 89) prin *città*, semnificînd în italiana modernă şi contemporană „oraş" („un vecchio monastero, tutto circondato da mura, come una *città*", p. 50), *rudaşcă* („colo icoana foarte bine executată a unei *rudaşte*", p. 89) prin *donna* „femeie" („là un'immagine di *donna*", p. 51), „*şi tot astfel...*" (p. 36) devine, poate, din neglijenţă, dar şi din neînţelegerea poziţiei acestei expresii lingvistice în meditaţiile lui Dionis, afirmaţia radicală „*E sempre così...*" (p. 145) „E/ Se-ntîmplă totdeauna aşa", *cucă* („Îşi puse o *cucă* veche pe cap", p. 224) şi *bonet* („*Bonetul* îi sta strîmb pe cap", p. 224) se traduc prin *corona* – „coroană" („Indossò in fine la *corona di principe* [...], „Aveva *la corona di traverso*", p. 142); în reprezentarea pe care o are despre sine însuşi faraonul Tlà, lui *furnică* din textul lui Eminescu („Se simţea atît de mic, ca o *furnică* ce pluteşte pe o frunză tremurătoare...", p. 229), i se preferă *insetto* – „insectă" („mortificato dalla sua piccolezza [...] comme *un insetto* appogiato su una fronda tremante...", p. 86), *state* („în curs de întemeiere", în reprezentarea „năpustirii" mulţimii de furnici: „furnici ce-şi fondau *state*", p. 88), este înlocuit prin *naţiuni* („piante grasse invase da formiche, intere *nazioni* di formiche", p. 50), *somnul* lung al nopţii (p. 88) se traduce prin „il lungo *silenzio* della notte", p. 50 – „lunga *tăcere* a nopţii";

străin („Ce lume *străină*, ce oameni *străini*, ce limbă, parcă era a noastră, dar totuşi *străină*, alta", p. 51) este tradus prin *strano* şi *insolito*, „straniu, ciudat" („Che mondo *insolito*, che *strani* uomini e la lingua... sembrava la stessa, eppure era diversa, un altra... *Strano*!", p. 160). Trebuie precizat, totodată, că enunţul nominal „Strano!" în textul originar nu mai aparţine personajului, aşa cum se întîmplă în traducere, datorită neînţelegerii raportului dintre planul naratorului şi planul personajului în nuvela eminesciană. Din acelaşi motiv, probabil acelaşi termen *ciudat* nu se mai traduce în fraza imediat precedentă, care prezintă o versiune italiană radical schimbată: „Camera obscură, viaţa cea trecută a unui om ce se numea Dionis, ciudat! – el visase!", p. 51)/ „La stanza oscura, ta vita passata di un uomo di nome Dionisio... tutto, adesso, appariva come un sogno!", p. 160) ş.a.m.d.

2) I-au rămas nesesizate sau inaccesibile traducătorului structuri-cheie, cu rol fundamental în construirea lumii semantice, ceea ce face ca varianta italiană să fie departe de a determina recunoaşterea originalităţii şi a valorii de excepţie a artei narative a lui Eminescu. Mai mult, în repetate cazuri, unele de colaborare cu scriitorul român, traducerea este în măsură să genereze la receptare diverse perplexităţi, care nu au nici o legătură cu strategia fantasticului eminescian, iar alteori împiedicînd înţelegerea exactă a diferitelor aspecte ale gîndirii eminesciene.

Exemplificăm prin cîteva fragmente din diferite texte, în original definitorii pentru generarea semnificaţiei şi stării poetice, precum şi pentru identitatea specifică a creaţiei traduse.

În *Poveste indică* se îmbină lipsa de grijă în căutarea cuvîntului „potrivit" cu existenţa unor goluri în cultura traducătorilor şi cu neînţelegerea sensului textului: „un *paria* cîntăreţ" din textul eminescian, „care o iubea pe fata de împărat" (p. 282) devine în versiunea M. Mincu, Monica Farnetti: *„un povero* cantastorie", *„un sărman* cîntăreţ" (p. 191); fata de împărat sărută fruntea frumosului *paria* „cu gura *încreţită* de amor", în Eminescu, dar „con le labbra *avvelenate*", „cu buzele *înveninate*", în versiunea italiană. *„Sărmanul* cîntăreţ" care nu a murit, s-a hotărît să plece, să aducă iubitei „coroana lumei". În Eminescu, *paria*, plecat, de fapt, într-un drum de iniţiere, se adînceşte mai întîi în scrutarea Timpului, simbolizat prin rîul sfînt Gange: *„Paria* se uită lung la el şi-l înţelesese" (p. 283). În traducere, însă, nu *paria*, ci „la gente", „oamenii" guardava il fiume" (p. 192). După o lungă trecere prin istorie, guvernată de efemer, *paria* se întoarce la *„castelul răsărit din rădăcini* din munţi, intră în *înaltele turle*" (p. 282). În traducere, şi sugestia organicităţii unităţii originare *munte-castel* („*răsărit* din rădăcini") şi sugestia verticalităţii („*înaltele turle*") sînt anulate: „Tornò al castello *costruito sulla roccia*. Entrò *nelle sale immense*" (p. 192), iar textul, golit de semnificaţiile de profunzime, de esenţă mitică, devine o poveste oarecare.

În *Cezara* (trad. Silvana Mattesini şi Monica Farnetti), „dificultăţile" de traducere stau, se pare, în legătură cu un grad insuficient de cunoaştere a mitologiei şi istoriei artelor, a psihologiei fiinţei umane şi a principiilor actului poetic, în general, precum şi din perspectiva funcţionării lor în nuvela lui Eminescu, exemplară prin dinamica procesului de semnificare înscris în raportul tensionat profan – sacru.

Încărcarea funcţional-semantică a personajului Ieronim implică raportarea la celebrul cuplu *Venus şi Adonis*, în scrisoarea lui Euthanasius, imediat după ce pictorul Francesco văzuse în el un model potrivit pentru Adonis: „Cu totul altfel e Venus şi Adonis. Venus e numai amor. Ea-şi pleacă capul îmbătat de pasiune pe umărul acelui tînăr femeieşte-frumos, timid şi înamorat în sine, şi el se uită furiş la formele perfecte ale zeiţei ce-l ferіceşte, căci i-e ruşine să se uite de-a dreptul. *El* joacă rolul unei fete naive pe care amantul ar fi descoperit-o" (p. 96). Înlocuirea masculinului *El* (adică Adonis) cu femininul *Ea* reflectă necunoaşterea semnificaţiei personajelor mitice şi poate provoca cititorului italian neleneş nedumeriri privind identitatea substituită prin pronumele *Ella*: „Totalmente differenti Venere e Adone. Venere e soltanto amore [...]; egli spia furtivamente le forme perfette della dea [...]; *ella* recita la parte di un'innocente scoperta dall'amante *nella sua nudita e belezza*" (p. 58).

Cum se vede, probabil dintr-o anumită neîncredere în capacitatea de receptare a cititorului italian, în traducere se colaborează cu Eminescu, dezvoltîndu-se, descriptiv, imaginea inocenţei personajului feminin („descoperit", „în goliciunea şi frumuseţea sa"). Colaborarea cu Eminescu – destul de frecventă în mai toate traducerile din volum – continuă, după numai o frază, anulînd şi adîncimea psihologică pe care o descoperim în gîndirea lui Euthanasius, aşa cum a fost conceput în textul originar. Scrie Euthanasius lui Ieronim – în scrisoarea cu rol fundamental în încărcarea funcţional-semantică a personajelor şi, prin ele, a lumii de sensuri a nuvelei: „Este o nespusă gentileţă în modul cum o femeie ce iubeşte şi care e totodată inocentă, timidă, trebuie să se apropie de un bărbat *ursuz, cine ştie prin ce, sau şi mai pudic şi mai copil decît ea*" (p. 96). În traducere textul se opreşte la o generalizare maximă în ceea ce priveşte tipul de bărbat avut în vedere de eremitul lui Eminescu: *bărbat* şi atît: „Esiste una gentilezza indescrivibile nel modo in cui una donna innamorata, e che sia allo stesso tempo innocente e timida, si avvicina *all'uomo*" (p. 58).

În interiorul sensului general, de adîncime, al nuvelei, afirmînd reintegrarea prin moarte şi iubire în ritmul cosmic, Euthanasius îi face cunoscute lui Ieronim meditaţiile sale în singurătate: „După orele care în amor se numesc păstoreşti rămîne în om o profundă descurajare şi tristeţă, *ba susţin* chiar că în acele momente omul e mai capabil de sinucidere, ba mai nepăsător faţă cu moartea decît orişicînd" (p. 97). Sînt, aşadar, acestea, *toate*, gîndurile *sale* profunde, în originalul eminescian. În traducere, însă, acelaşi Euthanasius transmite lui Ieronim părerile *altora* (despre care nici nu ştim dacă eremitul le

va fi făcut sau nu ale sale...): „Dopo le ore dell'amore istintivo (!) rimane, nell'uomo, un profundo senso di scoramento e di tristezza; certi sostengono [unii susţin] che in quei momenti l'uomo sia più propenso che mai al suicidio, e più indifferente alla morte che in altre circostanze" (p. 59).

În ceea ce-l priveşte pe Ieronim, cititorul italian este lipsit de posibilitatea de a cunoaşte semnificaţia cu care l-a încărcat Eminescu întrucît, în traducere, două din trăsăturile prin care el se autocaracterizează: *paria* şi *exilat*: „Eu voi trece nepăsător prin această viaţă, ca un *exilat*, ca un *paria*, ca un nebun! şi nu ca ei..." (p. 104), sînt înlocuite prin *mendicante*, „cerşetor": „Passerò attraverso questa vita, come un *mendicante*, come un pazzo piuttòsto, ma non come loro" (p. 67).

În traducerea romanului *Geniu pustiu* (trad. Silvia Mattesini şi Monica Farnetti, publicată mai întîi în 1989 şi republicată acum, se pare, fără modificări), cunoaşterea superficială a lumii culturale (în sens profund) a românilor a condus la înlocuirea unei reprezentări, sugestive, în amintirea lui Toma Nour, trecută în manuscrisul lăsat naratorului, a unui moment tragic, din timpul copilăriei – moartea mamei şi ducerea ei la bisericuţa de lemn: „A treia zi *au dus-o* oamenii *la o casă de lemn cu o cruce deasupra* – la biserică" (p. 143) cu o reprezentare cel puţin stranie: depunerea mamei moarte într-o ladă mare de lemn (probabil cu înţelesul de 'sicriu'): „Il terzo giorno degli uomini *la deposero in una cassa di legno*, con una croce sopra – in chiesa" (p. 237).

Cunoaşterea inexactă sau insuficientă a structurii gramaticale a limbii române determină interpretări inexacte ale unor stări: „M-am întors acasă... Nu vorbisem neci o vorbă *de trei zile*" [adică, *de la moartea mamei* pînă la înmormîntarea ei, de unde se întorcea copilul] (p. 143)/ „Tornai a casa... Non pronunciai parola *per* tre giorni interi..." (p. 237) [adică trei zile *de la înmormîntare* încolo...] sau inversarea unor raporturi: de la *copilul – singura mîngîiere a tatălui*: „*Rămăsesem* singura mîngîiere a tatălui meu cel amărît" (p. 145) se trece la *tatăl – singura mîngîiere a copilului*: „Mi rimase soltanto la consolazione del mio triste padre" (p. 238). La întoarcerea acasa, la Eminescu, tatăl îl ia pe copil în braţe: „el *mă luă în braţe*, mă strînse cu foc nespus..." (p. 145), în traducere, însă, tatăl îi ia doar un braţ: *„mi prese un bracio*, me *lo* strinse con indicibile intensità...".

Alte dificultăţi de înţelegere a unor alte aspecte ale structurii gramaticale a limbii române (articularea, funcţia de predicat nominal etc.) au generat o variantă italiană în care se pierde concepţia lui Eminescu despre raportul cosmopolitism-naţionalism. Modelul de cosmopolitism al românilor, ruşinaţi de propria lor identitate, exprimat lingvistic prin nume predicative: „Cine s-o facă asta? Nu sunt toţi astfel? Nu-s toţi numai *receptivi – francezi, italieni, spanioli*, tot – *numai români*, nu?" (p. 130). Îi scapă traducătorului şi coordonatorului traducerii, în care aceleaşi adjective funcţionează ca substantive într-o frază care rămîne fără înţeles raportată la frazele anterioare: „Ma come fare? E non

sono già tutti – *francesi, italiani, spagnoli – in grado di comprenderlo, trane gli stessi romeni?*" (p. 224) şi întrerupe legătura cu metafora prismei, esenţială pentru înţelegerea raportului umanitate – identitate naţională, în concepţia lui Eminescu, astăzi, acuzat de cine vrei şi de cine nu vrei, de naţionalism (de *naţionalism* în înţelesul de astăzi): „Aş vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are, însă, atîtea colori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanţe. Naţiunile nu sînt decît nuanţele prismatice ale omenirei..." (p. 131).

În *Avatarii Faraonului Tlà*, în ceea ce s-a numit şi „prima nuvelă", în viziunea provocată de picăturile turnate în cupa „cu apa sfîntă a Nilului", regele Tlà: „Deschise o uşă şi intră într-o sală a cărei podea *era o unică oglindă de aur*... sală fără acoperămînt... deasupra cerului cu toate oceanele de stele... i se părea că e un greier amărît suspendat în nemărginire..." (p. 229).

Un text foarte clar, din perspectiva creaţiei eminesciene, în care este, de altfel, prezentă o imagine recurentă, în proză şi în poezie deopotrivă, pentru sugerarea infinitului cosmic şi, în temeiul principiului oglinzii, pentru suspendarea hotarului real – ireal. Dar funcţionarea mitică a principiului oglinzii se întemeiază pe metaforă. Or, probabil şi datorită ignorării distincţiei fundamentale dintre comparaţie şi metaforă sub aspect funcţional-semantic, în traducerea (realizată de Monica Farnetti şi Silvia Mattesini) dispare caracterizarea „sală fără acoperămînt" – esenţială pentru deschiderea spre universul stelar în interiorul raportului real – reflectare a realului, iar podeaua nu mai este o oglindă, ci „*asemenea* unei oglinzi": „Aprì una grande porta; entrò in una sala pavimentata *come* da un unico specchio d'oro" (p. 87). Repetiţiei imaginii „cerul cu toate oceanele şi stelele" nu i se recunoaşte, probabil, funcţia semantică şi, în consecinţă, la reluare, se traduce prin „*alte* oceane de stele", cu precizarea explicită a reflectării: „Sopra, il cielo, oceani di stele; nello specchio, *riflessi, altri* oceani di stelle" (p. 87). Cititorul italian, care nu are elemente în text pentru a subînţelege că sala era „fără acoperămînt", se poate întreba cum de se reflectau stelele... Acelaşi cititor ar mai putea rămîne fără răspuns şi la întrebarea provocată de imaginea prin care faraonul se vedea pe sine „un cîntec de greier" („un canto di grillo"): „Si sentiva un piccolissimo *canto di grillo*, afflitto, sospeso nell'universo" (p. 87). Dincolo de întrebarea cititorului italian, e greu de explicat această colaborare cu Eminescu; în textul originar viziunea faraonului e mai concretă: „I se părea că e *un greier* amărît suspendat în nemărginire" (p. 229).

Dar cititorului italian neleneş i se vor provoca alte întrebări, la care ar putea răspunde doar situînd totul în perspectiva unei magii nesemnificative, sau chiar banale, cu elemente de spiritism. La chemarea faraonului Tlà: „ – Isis, strigă el spre oglindă, Isis, apari!" (p. 229), *pavimentul-oglindă* se înnegreşte: „*Tabla* se înnegri şi deasupra-i apărură scrisori albe... chipuri de oameni şi animale". Rămas nedumerit, probabil, în faţa termenului *tablă*, traducătorul „se

salvează" recurgînd, se pare, la limba italiană, aşa încît tabla devine în traducere *un tavolino* („o măsuţă"): „*Un tavolino* si tinse di nero" (p. 87), dar cititorul se poate întreba de unde a apărut dintr-odată această măsuţă neagră, pe care se ivesc, nu „chipuri" ci „capuri" (*teste*) de oameni şi animale: „e vi apparevo lettere bianche. E teste d'uomini e d'animali".

Sărmanul Dionis este o nuvelă exemplară pentru specificul prozei fantastice eminesciene şi pentru recunoaşterea pe care ar trebui să o aibă de drept în proza europeană, poziţie asigurată concomitent de consubstanţialitatea metafizic-fantastic a universului semantic şi de complexitatea şi modernitatea strategiilor narative prin care se generează acest univers semnatic. Neînţelese aceste strategii şi nerecuperate în traducere, pe fondul schimbării stilului direct, *generator de sens* şi de stări poetice specifice la receptare, prin stil indirect, *povestitor de semnificaţii lingvistice*, nuvela a devenit în traducerea Silviei Matessini mai degrabă un text oarecare.

Toate elementele cîte vor fi provocat uimire şi perplexitate în seara citirii ei în cercul „Junimii" de la Iaşi erau elemente generatoare de sensuri. Junimiştii s-au uimit, au intuit adîncimea deosebită şi originalitatea textului şi l-au publicat fără modificări în „Convorbiri literare". Traducătorii au fost mai vigilenţi; mai întîi, nu au avut încredere în „sărmanul" Dionis şi, în consecinţă, sintagma: „Dionis *descifra* textul obscur c-un interes deosebit" (p. 48) devine: „Dionis *cercava* di decifrare [„încerca să descifreze"] il testo oscuro con singolare interesse" (p. 157). Apoi, nu au avut încredere în cititor şi i-au transpus, în părţile „mai grele", nuvela eminesciană pe înţelesul lui. Aşa încît, prin anularea acestor elemente şi prin schimbarea radicală a perspectivei stilistico-poetice, traducerea lasă, cel mai adesea, impresia povestirii textului originar.

Pe fondul schimbării de stil, cu anularea încă de la început a permanentei problematizări, realizată prin enunţuri dubitativ-interogative, devenite, aproape fără excepţie, enunţuri asertive: „Şi, într-un spaţiu închipuit ca fără margini, nu este o bucată a lui, oricît de mare şi oricît de mică ar fi, numai o picătură în raport cu nemărginirea?" (p. 37)/ „In uno spazio immaginato senza limiti, un suo frammento – per quanto grande o piccolo – in rapporto all'infinito sarebbe soltanto un'inezia" (p. 146), „Nu cumva îndărătul culiselor vieţei e un regizor a cărui existenţă n-o putem esplica?" (p. 80)/ „Dietro le quinte della vita c'è sempre una regista, ma noi non riusciamo a spiegarci la sua esistenza" (p. 189).

În traducere sînt „rezolvate", pentru cititorul italian, dificultăţi de înţelegere prin omisiune sau prin variante „explicative" care pot reflecta în realitate dificultăţi întîmpinate în înţelegerea textului de către traducător sau pot fi numai neglijenţe; şi într-un caz şi în altul, însă, dăunătoare cunoaşterii şi recunoaşterii caracterului exemplar al nuvelei eminesciene.

Fiind timpul şi spaţiul categorii subiective – idee centrală în desfăşurarea lumii semantice a nuvelei – coborîrea în stratul de adîncime a propriului EU

este esenţială pentru luarea lor în stăpînire. Desfăşurarea nuvelei se înscrie de la început în această perspectivă. Or, în traducere, în deschiderea perspectivei subiectivităţii celor două categorii tocmai imperativul coborîrii în profunzimile sufletului este anulat prin omisiuni (secvenţa subliniată din fraza următoare rămîne netradusă): „Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri [...], *atuncea în adîncurile sufletului coborîndu-ne*, am putea trăi aievea în trecut" (p. 37)/ „Se ci fosse consentito comprendere il mistero in grado di legarci a questi due ordini di realtà [...], allora potremmo realmente vivere nel passato" (p. 146).

Cu această înţelegere, în textul originar, Dan şi Dionis sînt două ipostaze ale aceluiaşi EU, dar fiecare în parte îşi are spaţio-temporalitatea sa, pe care a uitat-o alternativ şi pe care şi-o poate aminti sau visa. Altfel spus – şi simplificat –, eul uman îşi poate actualiza, în *succesivitate*, ceea ce în stratul de adîncime al sufletului se află în *simultaneitate*.

În strategia narativă prin care ideea filosofică enunţată în „rama" textului, dar repetată şi în interiorul nuvelei, se încorporează într-o lume de sensuri care se sustrage, prin „incifrare" în cheie filosofică, dimensiunii logice, pe fondul desăvîrşirii raporturilor temporale, subordonată narativităţii fantastice, raportul *pronume personal* (element lingvistic cu semantică variabilă contextual) – *substantiv*, propriu şi comun (element lingvistic cu semantică dată, determinată), este fundamental în structura textului şi pentru receptarea nuvelei. În procesul de ieşire din *spaţio-temporalitatea Dionis*, pentru a se intra în *spaţio-temporalitatea Dan* (din care, de asemenea, se ieşise, pentru a se intra în *spaţio-temporalitatea Dionis*), Eminescu trece de la imaginea păianjenului grafic al liniilor semnului astrologic – prin imaginea păienjenişului, care pregăteşte intrarea într-o altă ordine de real – la imaginea păienjenită a apusului de soare într-un real natural. Procesul este susţinut de păstrarea unui spaţiu tensionat în folosirea pronumelui *el*, în condiţii de ambiguitate semantico-sintactică, ecou (într-o sintaxă logică, prin reluare) al *identităţii Dionis*, deschidere (ca subiect al unei noi predicaţii) spre *identitatea Dan*: „Şi liniile semnului astrologic se mişcau cumplit ca şerpi de jăratic. Tot mai mare şi mai mare devenea painjinul. – Unde să stăm? Auzi el un glas [...] încet, încet, painjinul cel roşu se lărgi, se diafaniză şi se prefăcu într-un cer rumenit de apunerea soarelui. *El* era lungit pe o cîmpie cosită, fînul clădit mirosea, cerul de-nserare era deasupră-i albastru" (p. 51). În varianta italiană, propoziţia „Tot mai mare şi mai mare devenea painjinul" – semn, de fapt, al pregătirii ieşirii din lumea cărţii şi din spaţio-temporalitatea Dionis, nu se mai traduce: „Le linee del segno astrologico si muovevano senza sosta, simili a lingue di fuoco. Senti una voce [...]", iar pronumele *El* este înlocuit cu substantivul propriu *Dionis*, anulîndu-se astfel ambiguitatea şi tensiunea poetică: „Dionisio era disteso su di'un campo falciato" (p. 159). Şi se va persista în această neînţelegere a strategiei narative eminesciene, pînă la a-l face pe Dionis să-l viseze pe

Dionis! „Şi *el*? – *el* – ce îmbrăcăminte ciudată!... o rasă de şiac [...]. El nu mai era el. I se părea atît de firesc [...] camera obscură, viaţa cea trecută a unui om ce se numea Dionis, ciudat – el visase!" (p. 51)/ „E *Dionisio*?... Aveva uno strano abito – una tonaca di panno grezzo [...] la stanza oscura, la vita passata di un uomo di nome Dionisio... tutto adesso appariva come un sogno!" (p. 160). Şi pentru că, probabil, traducătoarea nu a reuşit să înţeleagă nici semnificaţia nici funcţia poetică a propoziţiei *„El nu mai era el"*, în care cu greu se mai putea înţelege această situare a pronumelui *el*, şi în poziţia subiect şi în poziţia predicat, a considerat-o de prisos şi nu a mai tradus-o! Şi aşa cititorul italian nu avea de unde să ştie de existenţa ei! Că propoziţia ar fi putut declanşa în cititor o suită de întrebări fructuoase pentru întemeierea semanticii textului, dincolo de traducerea neinteligentă, nu avea nici o importanţă. De altfel, prin schimbarea stilului, starea de uimire pe care o trăia personajul, faţă cu o lume pe care o cunoaşte şi necunoaşte totodată, dinspre care îşi îndreaptă apoi privirea spre propria persoană, aşa cum se prezintă aceasta la exterior, scrutată apoi înlăuntru, se suspendă: „paserile-n aer, oglinzile rîurilor rumene, tremurătorul glas al clopotului împlea sara chemînd la vecernie, şi el? – el – ce îmbrăcăminte ciudată! O rasă de şiac, un comanac negru – în mîna lui cartea astrologică. Şi ce cunoscute-i păreau toate. *El nu mai era el.* I se părea atît de firesc că s-a trezit în această lume (p. 51)/ i passeri volteggiavano in aria, i fiumi – simili a specchi – erano vermigli; la voce tremante della campana ecchegiava nella sera, chiamando al vespro. E Dionisio?... Aveva un strano abito – una tonaca di panno grezzo e un copricapo nero... tra le mani un libro di astrologia. Gli sembrava di conoscere tutto quello che lo circondava; gli sembrava cosi naturale esseri svegliato in quel luogo" (p. 160). Şi odată cu suspendarea stării de uimire, generată, în textul originar, prin structuri nominale şi prin enunţuri exclamative, se suspendă şi implicarea cititorului, esenţială pentru poetica acestei nuvele, devenită în traducere o istorie oarecare, cu întîmplări mai puţin obişnuite, dar nimic mai mult.

Oprim aici comentariile noastre, care se vor sugestii pentru pregătirea unei noi traduceri, responsabile, întemeiată pe principii clare, între care două sînt absolute:

- traducerea este în primul rînd exegeză; oricare ar fi concepţia traducătorului, ignorarea sensului textului supus traducerii conduce la *trădarea* lui.
- nici o concepţie privind actul traducerii nu-i permite traducătorului să abdice de la respectul datorat creaţiei originare.

Dacia literară (serie nouă), anul XI, nr. 4, 2000, p. 6-11.

O NOUĂ VERSIUNE ITALIANĂ DIN POEZIILE LUI ARGHEZI

E soarta literaturilor scrise în limbi de restrînsă circulaţie, aceea de a se înscrie mai greu în circuitul valorilor universale. Între cele două căi de pătrundere în conştiinţa universală: 1) în *limba originală* şi 2) prin *traduceri*, aceste literaturi nu au de ales, trebuie să aleagă drumul pe care oricînd se pierde cîte ceva, drumul traducerii într-o limbă mai accesibilă.

Pentru scriitorii care scriu într-o astfel de limbă, de restrînsă circulaţie, traducerea se constituie într-o activitate esenţială, atît din punctul de vedere al literaturii din care se traduce, cît şi din cel al literaturii universale. Privită şi întreprinsă din această perspectivă, activitatea de traducere îşi dezvăluie întreaga complexitate şi semnificaţie, delicateţe şi gravitate, cerînd de la traducător, pe lîngă cunoaşterea profundă a celor două limbi, o înaltă conştiinţă artistică şi culturală. Pentru că o traducere este menită să introducă în circuitul valorilor universale – printr-o limbă de împrumut – esenţa unei opere, caracterul particular al scriitorului tradus, în strînsă legătură cu literatura în care este cuprins, în limba în care scrie. Pe de altă parte, o traducere – întotdeauna incompletă, insuficientă, nesatisfăcătoare pentru cine vrea să pătrundă pe deplin un fenomen cultural artistic – trebuie să fie o invitaţie la o abordare a textului original.

După traduceri datorate lui Ugo Canciolo, Rosei Del Conte, lui Mircea Popescu, după traducerea făcută de poetul Quasimodo, în 1966, la celebra editură milaneză Mondadori, iată că poezia lui Tudor Arghezi cunoaşte o nouă versiune în limba lui Ungaretti. Traducătorul este Marco Cugno, iubitor al poeziei, cunoscător al limbii şi literaturii române din vremea activităţii de lector de italiană la Universitatea din Bucureşti. El a realizat o ediţie bilingvă, publicată la Editura Einaudi din Torino.

Preluînd un titlu propus cu ani în urmă de Rosa Del Conte pentru *Cuvinte potrivite* (mai exact, în volumul de interpretări argheziene *Invito alla lettura di Arghezi*, 1966), ultima traducere adună, sub titlul *Accordi di parole*, poezii alese din toată creaţia argheziană, 1927-1967. O prefaţă concisă, o bibliografie cronologică a operei lui Arghezi, notele explicative, toate aparţinînd traducătorului, trasează liniile fundamentale ale portretului poetului român.

Revista milaneză „Uomini e libri" preia imediat (în nr. 4/1972), spre a le oferi şi pe această cale cititorului italian, cîteva traduceri, fragmente din portretul făcut de Marco Cugno poetului român, şi împrumută, pentru coperta primă a revistei, supracoperta volumului apărut la Einaudi (Arghezi la masa de lucru). Invitat, prin urmare, la întîlnirea cu scriitorul român, pe de o parte, de faima pe care o are în Italia editura de la Torino, pe de alta, de prestigiul revistei din Milano, nu-i rămîne cititorului italian decît să încerce a pătrunde

(atît cît o permite traducerea) în creaţia acestui mare poet al secolului nostru prin problematică şi prin modalităţile sale de expresie.

Creaţia poetică fiind doar parţial traductibilă, traducătorul este obligat să încerce a da maximum posibil, în acest proces de transpunere a unui univers artistic dezvoltat într-un anumit registru lingvistic, într-un alt registru, în care întîlneşte o altă „ambianţă". Poezia e în acelaşi timp limbă şi idee. Limba e concomitent substanţă şi expresie. Ideea, la rîndul ei, este poetică dacă e deopotrivă substanţă şi expresie. Dificultăţile traducerii îşi au sursa tocmai în această natură complexă a fenomenului poetic, determinată de complexitatea fenomenului lingvistic, pe de o parte, de polivalenţa ideii poetice, pe de alta, de complexitatea relaţiei *conţinut – expresie* în constituirea semnificaţiei lirice.

Conştient de toate acestea, Marco Cugno a ales o cale de mijloc, între o traducere poetică (o re-creaţie, cu prioritate acordată expresiei) şi o transpunere în proză (cu prioritate acordată problematicii): „ho cercato di offrire una traduzione il più possibile fedele, come una via di mezzo tra il tentativo rischioso, temerario e forse impossibile di elaborare «l'equivalente poetico» del testo originale, e la semplice parafrasi in prosa, offerta come chiave che faciliti al lettore solo in parte iniziato la decodificazione del messagio".

Alegîndu-şi această cale, Marco Cugno a reuşit să transpună în veşmînt italienesc, înainte de toate, problematica poeticii argheziene, dramatismul omului, de totdeauna şi mai ales din secolul XX. Şi poate nu întîmplător cele mai reuşite traduceri par a fi cele după creaţii de inspiraţie filosofică, precum *Psalmii*, în primul rînd, *Duhovnicească*, *De-a v-aţi ascunselea*, poeme din *Cîntarea omului* etc. Iată de exemplu, începutul la *Duhovnicească*, poem de tulburător dramatism, în română şi în italiană aproape deopotrivă: „Che notte fonda, che notte pesante!/ Qualcuno a bussato in fondo al mondo./ C'è qualcuno o forse mi pare/ Chi s'aggira senza luce,/ senza luna, senza candela/ ed ha urtato i pioppi del giardino?/ Chi cammina senza sonno, senza rumore, senza passi/ come un anima randagia?/ Chi è là,/ Rispondi!/ Donde vieni e per dove sei entrato?/ Sei tu, mamma? Ho paura,/ mamma buona, piccola mamma!".

Dintre notele specifice ale limbajului poetic arghezian, trec în versiunea italiană doar unele, în primul rînd cele legate de „estetica urîtului". Sînt remarcabile în acest sens traducerile după *Testament*, *Blesteme*, după cîteva poeme din *Flori de mucigai*.

Caracterul doar parţial al acestei reuşite îşi află, credem, explicaţia, în renunţarea la rimă (cu funcţie semantică la Arghezi şi atrăgînd atenţia asupra absenţei rimei în alte creaţii) şi, uneori, chiar la ritm. Între creaţiile în versuri scurte şi cele în vers lung, Marco Cugno se mişcă mai liber – în mod firesc – în cazul celor din urmă; traducerea acestor creaţii atinge valorile cele mai înalte, precum această *Cîntare* de dragoste: „Mi son difeso in vano e sguisci dalla lotta/ di luna bianca in ombra, con l'alta lancia rotta./ Ho messo terra e acque tra noi

come barriere/ e in ogni luogo noi ci ritroviamo accanto./ Ti incontro in attesa lungo tutto il sentiero,/ ninterrotamente a me muta compagna" etc.

Sintaxa lui Arghezi, cu totul particulară şi cu locul ei aparte în poetica sa, rămîne în general comună în traducere. De aici pierderi pentru configuraţia semnificaţiei lirice, pentru conturarea portretului lui Arghezi între poeţii lumii.

Elementele de vocabular nu-şi află totdeauna corespondentul în italiană; traducerea este, în mod firesc, supusă şi specificului limbii în care se transpune o operă poetică şi care-i limitează, de atîtea ori, traducătorului, cîmpul de recreaţie. Vocabulele *tărie, tării*, cu îndepărtate ecouri în spiritualitatea românească, traduse mereu prin *cielo, cieli* (corespondente, în acelaşi timp, şi ale cuvintelor *cer, ceruri*) capătă, pentru cititorul român, o altă rezonanţă şi are, de aceea, o altă participare la constituirea ideii poetice. Ambiguitatea semantică a termenului *scăpătat*, de exemplu („Dar, hotărît, o să ne jucăm odată,/ Odată, poate, după *scăpătat*") sau a verbului *a se duce* („Şi soarele *se duce...*") este în bună măsură ştearsă prin caracterul mai puţin ambiguu al termenilor *tramonto* („ma, certamente, lo giocheremo una volta,/ una volta, forse, dopo *il tramonto*") şi *tramontare* („Anche il sole *tramonta...*"). Şi tot aşa *cît se cere*, tradus *necessario*; *toate – tutte le cose*; *veşmînt – veste* etc. Caracterul prea exact, prea închis al unor termeni italieneşti nu convine specificului poeziei argheziene, ambiguă la nivel sintactic, ambiguă la nivel lexical. Sînt acestea tributuri plătite (de traducător? de scriitorul tradus?) deosebirii de spirit dintre cele două limbi. Dar şi acesta poate să fie doar un tribut relativ. Pentru că rămîne un fapt că noi judecăm totdeauna o traducere din perspectiva limbii noastre. Credem nepotrivit termenul *diploma* pentru *hrisov*, pentru că există în limba română şi *diplomă*, cu care *hrisov* intră în mod obligator într-o relaţie semantică, ştearsă de corespondentul italian: „Ea e *hrisovul* nostru cel dintîi"/ „Esso è il vostro primo *diploma*"; ni se pare mai puţin potrivit *eternità*, pentru *veşnicie*, din acelaşi motiv; la fel, *orizzonte* pentru *zare*, *scettro* pentru *toiag* etc. De fapt, hotărîtor rămîne dacă *orizzonte*, de exemplu, are pentru cititorul italian, pentru vorbitorul italian, rezonanţa pe care o are *zare* pentru cel român.

În orice caz (şi fără nici un fel de concesie), dincolo de oricare din „nepotrivirile" de amănunt, între varianta italiană şi original, versiunea Marco Cugno din poeziile lui Arghezi poate oferi cititorului italian iubitor de poezie adevărată şi deschis spre alte orizonturi culturale bucuria întîlnirii cu un poet de valoare universală incontestabilă.

Pentru frumuseţea ei, am spune foarte aproape de a originalului, punem la îndemîna cititorului român în întregime traducerea poemei *Denie cu clopote/Notturno con campane*:

> „Taci! Non muoverti!
> Dal mio buio s'è svegliata
> E vuola nello spazio stellato
> l'aquila del ricordo.

Oh! Non turbare il suo levarsi!
Donde viene l'aquila azzura
Che e cresciuta tanto?
Piccola nel nido e senz'ali l'ho lasciata.

Non sono dunque esiliato
Per sempre dal mio passato,
C'è ancora speranza, c'è ancora conforto,
s'aggira ancora un ombra bianca nel silenzio,

La nube che mi aveva rapito s'è sguarciata!
Pioggia calda! Pioggia fertile!
Scorri feconda sul mio campo,
dal quale le morti dell'anima
si son risvegliate."

Cronica, nr. 17, 1973, p. 16.

O INTERPRETARE A POETICII LUI BLAGA ÎN ITALIA

Anul 1972 a adus în atenţie personalitatea lui Blaga prin cartea Nicolettei Corteanu Loffredo, *Profili di estetica europea*, publicată la Roma. Volumul are în subtitlu trei nume, reprezentanţi de seamă ai esteticii timpului nostru, şi nu numai în spaţiul european: Lucian Blaga, Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung.

Direcţiile interpretării sînt două şi complementare: 1) sistemul estetic al lui Blaga în cadrul general al filosofiei estetice europene şi, în particular, în raport cu concepţiile lui Bachelard şi Jung; 2) orizonturile creaţiei poetice a lui Blaga, cîmp de manifestare artistică a concepţiei sale asupra lumii. În acest al doilea sens, autoarea alege pentru interpretare creaţiile cele mai semnificative în ceea ce priveşte atitudinea estetică a lui Blaga faţă de mister (omul în faţa divinităţii, dragostea din perspective cosmice etc.).

Interpretă inteligentă a sistemelor filosofico-estetice ale celor trei „mari" în parte, Nicoletta Corteanu Loffredo desprinde cu multă claritate zonele de interferenţă dintre acestea sau, mai exact, originalitatea cu totul particulară a sistemului lui Blaga, confruntat cu celelalte două. Blaga se apropie de Bachelard şi se îndepărtează de filosofia lui. Se apropie de Jung şi se îndepărtează de sistemul acestuia. Se apropie de cei doi indirect, la nivelul cauzelor primare ale sistemelor lor filosofico-estetice – problematica filosofică a secolului nostru, primordialitatea cîmpului psihologiei în abordarea unor probleme fundamentale, dialogul stabilit cu opera unor aproximativ aceiaşi gînditori.

Probleme principale abordate: subconştientul, imaginaţia, atitudinea estetică. Toate corelate. În abordarea fiecăreia – deosebiri, uneori fundamentale.

Pentru elveţianul Jung, *inconştientul* deţine un loc privilegiat – este motorul oricărei activităţi imagistice. Miturile cosmogonice înseşi sînt proiecţii ale unor procese ale inconştientului colectiv. Poetul exprimă „conştiinţa" inconştientului universal. Estetica devine, astfel, o psihologie aplicată.

În concepţia francezului Bachelard, *imaginaţia* se situează la distanţă egală între percepţia raţională şi cea senzorială. Privilegiul particular al imaginaţiei – capacitatea de a-şi crea o lume aparte, cu o structură şi legi proprii. Are primordialitate conştientul; imaginaţia însăşi este o forţă a eului conştient. Din această perspectivă, în creaţia estetică primeşte importanţă maximă semnificantul. De aici, teoria celor patru elemente (foc, pămînt, apă, aer) prin prisma cărora ar putea fi interpretată orice creaţie poetică. Fondul rămîne de aceeaşi natură – psihologică, numai că centrul de greutate se află acum la nivelul limbajului.

La Blaga, are primordialitate *subconştientul* – întîlnire a unor direcţii raţionale şi iraţionale. Atitudinea estetică a lui Blaga, sprijinindu-se pe caracterul imanent al psihologiei subconştientului şi avînd, în acelaşi timp, un caracter determinativ şi raţional intuitiv, se opune net doctrinei lui Bachelard, indeterministă şi empirică. Căutarea determinantelor subconştientului îl conduc pe filosoful român la identificarea corelaţiei *spiritualitate – istorie – geografie* (teorie care doar aminteşte de cea a *inconştientului colectiv* a lui Jung, avînd la Blaga o configuraţie cu totul originală): îşi au sorgintea aici teoria mitului – loc de întîlnire a două lumi complementare, a realului şi a misterului, şi teoria matricei stilistice – semnificantul există prin semnificat şi vorbeşte despre el. Matricea stilistică e ea însăşi o lume. Activitatea poetică îşi dezvăluie astfel natura revelatorie. Limbajul este prin esenţă metaforic. Poezia este o modalitate de a pătrunde în universul interior proteic. Poezia este o componentă a filosofiei, într-un anume sens, o cale a căutării adevărului. Psihologismul lui Jung caută realul în spatele imaginaţiei fantastice; Bachelard pleacă de la real spre a se întîlni cu „pozitivismul metaforic". Stilistica poeticii lui Blaga afirmă primordialitatea intuiţiei poetice în căutarea adevărului; prin intuiţie doar se poate proiecta o rază de lumină în lumea misterului.

Prin Blaga, problematica omului îşi dezvăluie întreg dramatismul, întreaga înălţime şi frumuseţe a acestui dramatism.

În interpretarea concepţiei şi creaţiei lui Blaga, Nicoletta Loffredo nu pierde din vedere nici una din sursele cauzative: momente biografice, ambientul folcloric, ambianţa cultural-filosofică în care s-a dezvoltat personalitatea poetului filosof. Se sprijină pe *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, pe *Trilogia culturii*, pe creaţia poetică. Se ajută de cercetările Rosei Del Conte şi ale lui D. Micu. Sînt toţi aceştia factori importanţi care au permis cercetătoarei de origine română (autoare, printre altele, a unui studiu asupra lui Macedonski) să contureze un profil estetic Blaga de o reală ţinută europeană.

Volumul este o contribuţie la cunoaşterea lui Blaga dincolo de hotarele ţării, în primul rînd prin interpretarea densă şi inteligentă a ideologiei sale estetice în context european. Dar mai are şi meritul de a fi oferit cititorului italian, în partea a doua, consacrată interpretării creaţiei lui Blaga (prima parte fiind o interpretare a concepţiei filosofic-estetice), cîteva traduceri care vorbesc prin ele înseşi de adîncimea filosofică a poeziei singurului poet român care şi-a constituit un sistem poetico-filosofic.

Cronica, nr. 9, 1973, p. 16.

MARIN SORESCU ÎN ITALIANĂ

Fără îndoială că ediţiile care prezintă în paralel textul original şi traducerea lui reprezintă calea cea mai potrivită pentru pătrunderea în universul spiritual al unui poet dintr-o altă literatură. Nu numai pentru că ele permit o permanentă confruntare a traducerii cu originalul, dar şi pentru că pot face cunoscut cititorului străin – fie şi numai într-o măsură relativă – ceea ce, în general, rămîne intraductibil: structura muzicală a versului original, strîns legată de muzicalitatea limbii respective.

Modalitatea nu e nouă, nici în altă parte şi nici la noi. Totuşi, pare să se impună mereu mai mult în anii din urmă, poate sub impulsul unei dorinţe tot mai pronunţate de a avea o cunoaştere cît mai completă a literaturii altor popoare.

O activitate deosebită desfăşoară, în această direcţie, la noi, în primul rînd Editura Minerva, care a publicat anul trecut asemenea ediţii din Blaga şi Bacovia. În plus, editura bucureşteană şi-a atras, pe de o parte, colaborarea cu edituri străine (asigurîndu-se astfel difuzarea cărţii în străinătate), pe de alta, cu traducători din limba în care se traduce. Aşa, de exemplu, ediţia italiană a poeziei lui Blaga, volumul *Nouăzeci de poezii/Novanta liriche*, a fost patronată de două edituri: Minerva din Bucureşti şi Edizioni Corso et Co. din Roma. Traducerile, cele mai multe foarte frumoase, sînt datorate profesorului Mariano Baffi.

Dar Editura Minerva nu a rămas singura în această întreprindere de un deosebit interes cultural. Tot anul trecut, Editura Eminescu făcea să apară o ediţie italiană din versurile lui Marin Sorescu: *80 poezii/80 poesie*. Traducător: tot un italian, Marco Cugno, fost mai mulţi ani lector de italiană la Universitatea din Bucureşti.

Bun cunoscător al limbii române, îndrăgostit – se pare – de literatura română, pe care vrea să o facă cunoscută şi cititorului italian, Marco Cugno nu este la prima traducere; la începutul anului 1972, Editura Einaudi din Torino îi publica un volum de traduceri din Arghezi, *Accordi di parole*.

În raport cu creaţia poetică a lui Arghezi, poezia lui Marin Sorescu pare a-i fi pus traducătorului mai puţine probleme; e mai „traductibilă", în primul

rînd prin caracterul ei direct. Limbajul e mai puţin echivoc sau, mai exact, e echivoc altfel. La Arghezi echivocul era cuprins în structura internă a cuvîntului (a cărui semantică era strîns legată de zone mai închise ale vocabularului limbii române), a metaforei (foarte difuză, adesea), a construcţiei sintactice (cu totul particulară în cele mai multe rînduri). Echivocul lui Sorescu e mai puţin echivoc... Poezia lui se caracterizează înainte de toate prin ambiguitate. Constituirea semnificaţiei poetice se sprijină pe conflictul dintre nivelul semantic şi cel sintactic al limbajului. De aici caracterul burlesc al poeziei lui Sorescu: poetul asociază termeni aparţinînd la cîmpuri semantice foarte diverse (opuse chiar), termeni care, în limbajul comun, refuză raporturile la care el îi „obligă". Marco Cugno a intuit perfect notele specifice limbajului poetic al lui Sorescu, găsind, în consecinţă, corespondenţele cele mai adecvate în italiană. Nu lipseşte din versiunea în limba lui Ungaretti nici grotescul situaţiilor din Sorescu, nici lirismul său particular, nici ironia uşor maliţioasă, nici umorul şi nici nota de tristeţe. E surprins caracterul hiperbolic al metaforei lui Sorescu, aciditatea vocabularului, la prima vedere banal, gravitatea problematicii, la prima vedere un soi de joacă.

Este drept că nu întotdeauna corespondentul italian reuşeşte să prindă cu exactitate „cursul" ideii poetice sau, mai exact, atmosfera, condiţie a constiturii acesteia: italianul *spettatore* rămîne oarecum departe de elementul de argou românesc *chibiţ*: „Alle mie spalle mia moglie, i bambini,/ Il sole, la luna e gli altri spettatori/ Tremano ad ogni mia mòssa", din care pricină poezia devine aici prea gravă, în raport cu originalul, grav doar pînă aici: „In spatele meu soţia copiii,/ Soarele, luna şi ceilalţi chibiţi/ Tremură pentru orice mişcare a mea". Expresia românească „a-şi pune capul în piept", cînd funcţionează ca predicat, intră în relaţie – în limbajul comun – numai cu un subiect exprimat printr-un element lingvistic care desemnează o fiinţă umană. Sorescu încalcă „legea", consecvent cu principiul central al limbajului său: conflict între nivelul sintactic şi cel semantic; în consecinţă, şi-a putut pune capul în piept şi *melcul*; de altfel, cu toate mişcările privite din perspectivă umană: „Melcul şi-a astupat bine ochii/ Cu ceară,/ *Şi-a pus capul în piept*/ Şi priveşte fix/ În el". Expresia italiană „ritirare la sua testa" nu mai are specificitatea din română; versul pierde caracterul conflictual dintre cele două nivele, ideea poetică se articulează mai greu: „La lumaca si è tappata bene gli occhi/ Con la cera,/ Ha ritirato la sua testa/ E guarda fisso/ In sé" şi se întîmplă aşa ori de cîte ori este abandonat conflictul dintre semantică şi sintaxă, semnificaţia poetică rămînînd atunci palidă: „davo un posto" e o expresie neutră: „li pregavo di prendere tra le braccia,/ accanto alle loro giòie e alle loro disgrazie,/ un albero o una montagna,/ e solo così *davo a ciascuno un posto*/ in una strofa", care risipeşte atmosfera ambiguă introdusă de expresia românească *a face vînt*: „Îi rugam să ia în braţe/ Pe lîngă bucuriile şi necazurile lor,/ Un copac sau un munte,/ Şi numai aşa *le făceam vînt*/ În cîte o strofă". Se mai pot da şi alte exemple de

corespondențe nu tocmai fericite între cele două versiuni. Și este firesc să se întîlnească; poezia e, în orice caz, doar parțial traductibilă. Traducerea lui Marco Cugno oferă însă mult mai numeroase exemple de traduceri fidele și într-adevăr poetice. Cu ce să exemplificăm? Ne oprim la *Șah*, așa cum foarte bine am putea să ne susținem afirmația cu *Tablouri, Iată…, Între stele* etc. Ne oprim la *Șah*, pentru gravitatea problematicii, strălucit surprinsă de poet, strălucit redată de traducător în versiunea italiană, în prima parte, mai cu seamă:

„Io muovo un giorno bianco,
lui muove un giorno nero.

Io avanzo con un sogno,
lui me lo mangia in guerra.

Lui mi attaca i polmoni
io passo un anno all'ospedale a pensare,
faccio una combinazione splendida
e gli prendo un giorno nero.
Lui muove una disgrazia
e mi minaccia col cancro
(che per il momento avanza in forma di croce),
ma io gli metto davanti un libro
e lo costringo a ritirarsi.
Gli prendo ancora qualche pezzo,
ma, ecco, metà della mia vita
è messa fuori gioco.
– Ti darò scacco e perderai il tuo ottimismo,
mi dice lui.
– non fa nulla, scherzo io,
arrocco i sentimenti.

Alle mie spalle mia moglie, i bambini,
il sole, la luna e gli altri spettatori
tremano ad ogni mia mòssa.

Io mi accendo una sigaretta
e continuo la partita."

Cronica, nr. 6, 1973, p. 13.

LITERATURA LUI EUGENIU COŞERIU ÎN LIMBA ITALIANĂ

A lua în discuţie creaţia literară a unui scriitor în prezenţa lui implică diferite riscuri. Între acestea, riscul cel mai mare este cel al confirmării ideii eminesciene: „În zadar ne batem capul, triste firi vizionare,/ Să citim în cartea lumii semne ce noi nu le-am scris" (Eminescu, 1939: 496).

Pentru că, oricum, dacă este adevărată, în general, ideea că pentru a pătrunde în toată adîncimea gîndirii cuiva, om de ştiinţă, filosof sau interlocutor, într-un dialog curent, empiric, trebuie să i te substitui în actul comunicării, aceeaşi idee este încă mai adevărată în situaţia comunicării literare.

Împotriva riscului de mai sus, cititorul inocent îşi află salvarea în libertatea pe care nu i-o poate nega nimeni, ba dimpotrivă, în cazul comunicării de tip literar, de a pătrunde în lumea de sensuri a textului artistic într-un mod specific.

În situaţia prezentă, însă, perspectiva estetică se îmbină, dacă nu cumva se lasă chiar dominată, de o altă perspectivă, aceea a imperativului cunoaşterii unei componente a personalităţii lui Eugeniu Coşeriu mai puţin cunoscută în România (dar şi în alte părţi ale lumii, se pare), unde informaţiile se opresc la cîteva texte literare (poezii, cele mai multe, fără a fi prea numeroase), publicate înaintea plecării studentului Coşeriu în Italia.

Deci, despre texte literare elaborate şi publicate în limba italiană.

În anul 1947, într-o scrisoare trimisă profesorului ieşean G. Ivănescu, E. Coşeriu vorbea de publicarea unor „povestiri şi fantezii" în ziare italieneşti şi de un roman cu care urma să participe, în Italia, la un concurs literar. Un volum publicat în 1988, la Tübingen, lărgeşte oarecum informaţia. Intitulat *La stagione delle piogge*, volumul adună la un loc proza scurtă a tînărului Eugeniu Coşeriu, publicată, între anii 1946-1950, în „Corriere Lombardo" şi „L'Europeo", aceiaşi ani în care apăreau sub aceeaşi semnătură cronici artistice şi primele studii de lingvistică şi stilistică (*La lingua di Ion Barbu*, de exemplu).

Publicate în acele vremi de început şi, să spunem, de căutare încă a propriului drum, ca expresie a unui posibil destin, aceleaşi texte sînt repuse în circulaţie, aproape fără schimbări, în limba originară, după ce trecuseră peste patru decenii, după ce destinul hotărîse altfel, „pentru rude, prieteni şi colegi". Să însemne această delimitare a categoriilor de destinatari că autorul nu se vedea îndreptăţit a le considera texte literare, deci, cu drept de liberă circulaţie în lumea nemărginită a cititorilor?

Dar iată că volumul a depăşit pînă la urmă acest cerc restrîns şi a ajuns, să spunem, din întîmplare, şi la cititorul necunoscut.

Ceea ce în scrisoarea către G. Ivănescu din 1947 (vezi textul scrisorii în „Cronica", Iaşi, 1992, nr. 9, 1-15 iunie *Între două scrisori*) era numit „povestiri şi fantezii" primeşte acum o definire uşor schimbată, într-o sintagmă folosită ca

subtitlu – „racconti e scherzi”, într-o traducere, fără îndoială, aproximativă, „povestiri şi glume”, dacă am putea să-i dăm termenului *glumă* sensul din limba italiană, adică cel de-al doilea sens italienesc, care nu lipseşte din limba română dar care aici, în limba română, este dominat de componenta comică, umoristică a semnificaţiei. Această din urmă componentă nu lipseşte din sfera semantică a termenului italienesc, dar aici dezvoltă şi un sens grav, dominant chiar: „La natura fa delle volte dei brutti scherzi...”, de exemplu; iar în povestirile lui E. Coşeriu natura face într-adevăr foarte frecvent „dei brutti scherzi”.

Poate că tocmai aceste două componente semantice (comic şi grav) sînt definitorii pentru „piesele” literare – le putem apropia şi de muzică – ale lui Coşeriu; în structura de suprafaţă, o anumită voioşie, amuzament, în structura de adîncime – întrebări grave.

Pentru că, de fapt, reduse ca întindere, textele concentrează, la un grad maxim de tensiune, stări de nelinişte, de stranietate. Majoritatea dintre ele se înscriu în literatura fantastică, dar într-o variantă fără desfăşurare epică. Sînt fragmente decupate, fragmente în mişcare, dintr-o lume stranie. O lume stranie, pentru că se întemeiază pe anacronie sau pentru că generează întrebări fără răspuns, în sine, nu numai în text. O lume fantastică, neliniştită şi neliniştitoare, pentru că este dominată de întrebări privind propria identitate dar şi identitatea celorlalţi şi chiar a lumii, întrebări privind raporturile dintre oameni şi dintre oameni şi lumea realului sau considerată astfel, atunci cînd întrebările nu privesc însăşi consistenţa realului.

Perspectiva dominantă este sugestia, care acţionează aproape ca în textul poetic, în sensul autonomiei şi specificităţii poeziei între celelalte arte. Personajele sau refuză determinările precise ale unei lumi care încalcă (subminează) dimensiunea interioară specifică a fiinţei umane, sau se mişcă într-o lume fără determinări precise.

Personajele din prima categorie îşi apără identitatea cea mai adevărată prin ieşirea din convenţiile sociale. Ieşirea din convenţie ia forma gratuităţii gestului într-un text cu titlu de tablou: *L'uomo col fiore in tasca (Omul cu floarea în buzunar)*, un tablou în mişcare dar fără ieşirea personajului din tablou; puritatea fiinţei umane este salvată de gratuitatea gestului: un călător oarecare, fără nume, îi oferă vatmanului unui tramvai o floare galbenă de cîmp. Adîncimea sugestiilor în acest sens este asigurată de incompatibilitatea gestului cu rigiditatea convenţiilor lumii moderne, depersonalizate: „Fără să vrea – comentează un călător din tramvai care credea că astfel îi lua apărarea – el a ofensat cinstea unui funcţionar corect al transportului municipal organizat, încercînd să-l corupă cu o floare. Sau poate nu are noţiunile de funcţionar şi mijloc de transport public şi, în consecinţă, a făcut un omagiu inutil, neştiind, evident, că în societatea noastră modernă, omagiul inutil este absurd”.

Personajele din cea de-a doua categorie se mişcă într-o lume în care, sau graniţa dintre vis (închipuire) şi realitate este abolită, sau dimensiunea timpului

dezvoltă alt raport cu ființa umană (sau omul dezvoltă alt raport cu curgerea timpului), sau *cuvîntul* își redescoperă locul alături de *gînd* și-și dezvăluie creativitatea, ca în semantica din Antichitate a termenului *logos* (limbă – gîndire – creație, într-o simultaneitate absolută).

Volumul preia titlul unui alt tablou, acesta component al unui triptic care cuprinde *La macchia (Umflătura*, traducere aproximativă), *Il lupo (Lupul), La stagione delle piogge (Anotimpul ploilor).* Cu siguranță, nu întîmplător. Cel de-al treilea component al tripticului, *La stagione delle piogge*, dezvoltă tocmai sugestia conștientizării intrării într-un timp al anulării propriei identități, într-o lume dominată de obiecte. Domenico – personaj care își desfășoară funcția narativă prin instituirea unor variate tipuri de raporturi între diferitele „povestiri și glume" ale volumului – intrat într-un magazin de mobilă, nu mai poate ieși de aici, „pentru că afară începuse anotimpul ploilor și urma să dureze multă vreme, săptămîni, poate luni, poate o interminabilă eră geologică". Perspectiva, ipotetică într-un prim moment, devine realitate, acut conștientizată într-un moment imediat următor: „Într-un ungher al magazinului, începu să se audă o picătură. Lovea, lovea, scandînd lenta consumare a anilor".

Domenico este personajul din centrul tuturor celor trei tablouri ale tripticului care se succed într-o discontinuitate și răsturnare temporală derutantă și neliniștitoare prin semnificațiile alegorice. În primul tablou, o umflătură, neînsemnată la început, crește de la o zi la alta, acoperind tot corpul lui Domenico și neliniștindu-l tot mai mult, nu atît pentru cauzele sau consecințele ei cît pentru totala ignorare a fenomenului din partea celorlalți: „Pe stradă, la servici, la teatru și la restaurant, nimeni nu a observat umflătura lui Domenico". Deruta și neliniștea lui par să înceteze din momentul în care Domenico își dă seama că asemenea umflături acopereau totul: oameni, ființe, zidurile orașului, pietre, copaci, cerul. Starea de neliniște trece acum de la personaj la cititor. Ce va fi semnificînd acest cancer care nu iartă nimic, atacînd deopotrivă și ființa celui care privește? Dar Domenico devine conștient de această luare în stăpînire a lumii de către umflătura degradantă numai după ce și-a ridicat privirea de la propria ființă. Nu se află cumva tocmai aici semnificația de adîncime a alegoriei? În tabloul al doilea, Domenico, „rămas singur după dezastru" – sintagmă derutantă pentru cititor și tensionînd de la început receptarea – înțelege că supraviețuirea în noua perioadă de glaciație, care lua în stăpînire sub ochii săi planeta, este condiționată de pierderea/abandonarea propriei umanități: „Era nevoie de colți de animal și gheare puternice, de mușchi flexibili de sălbăticiune și gust de sînge cald", dar transformarea gîndului în realitate este conștientizată pe fondul unui sentiment al tragicului: „Și totuși fu tragică ziua în care își dădu seama că pe piept îi crescuse o blană deasă neagră, că avea colți și gheare, că mușchii săi deveniseră flexibili ca cei ai sălbăticiunilor și că vocea sa, în aerul înghețat, nu era altceva decît un lătrat lung de lup înfometat de sînge cald".

Povestirea *Îmi spun inginerul* dezvoltă o altă perspectivă a problemei identității; se trece de la confuzia de identitate dinspre exterior la asumarea acestei identități. Amintind de Pirandello, personajul – despre a cărui identitate, *primă* identitate, în mod semnificativ, cititorul nu află nimic în text – primește identitatea pe care i-o dau, prin confuzie, ceilalți. Numai că personajul lui Coșeriu începe a-și asuma și *a-și construi* chiar, în mod conștient, noua identitate, *după ce* s-a conștientizat confuzia: „Scuzați, spuse, dar dv. nu sînteți inginerul Silvano Mariti, din Reggio Calabria [...]./ Nu, într-adevăr. Nici măcar nu-l cunosc. Și n-am fost niciodată la Reggio Calabria./ Mă scuzați, atunci, spuse tînărul. A fost o confuzie./ Nu, prietene, n-a fost cîtuși de puțin o confuzie. Este adevărat că n-am fost niciodată la Reggio Calabria, dar sînt, cel puțin într-o oarecare măsură, inginer și, într-un anumit sens, mă numesc Silvano Mariti. Azi dimineață m-am privit în oglindă și, de-acum fără să mă mai mir, mi-am dat seama că ochii mei, altădată negri, au vagi reflexe celeste".

A treia variantă a problemei identității este dezvoltată de tabloul *Cele trei surori*; stabilirea, recunoașterea identității individuale nu este posibilă. Trei surori, *cele* trei surori, de fapt, care locuiesc într-o casă situată în vîrful dealului, nu permit identificarea lor: „Se numeau Anna, Elisa și Francesca, dar nimeni n-a știut vreodată cu exactitate care era Anna, care Elisa și care Francesca". Situația s-ar putea înscrie în limitele firescului sau cel puțin ale posibilului (chiar dacă *se știe* că una era văduvă, iar celelalte două domnișoare bătrîne). Dar începe să se insinueze în cititor o stare de neliniște, din momentul în care nici moartea nu se poate constitui într-un criteriu; nici după moartea, pe rînd, a două dintre surori nu se poate ști cine-i moarta, și care cele rămase în viață din grupul celor trei surori care „continuară să locuiască împreună". Moartea celei de-a treia surori nu anulează ideea imposibilității recunoașterii identității individuale ci elimină o stranie incertitudine: „A fost o adevărată ușurare cînd muri și Anna. În felul acesta, cel puțin, poți fi sigur că, vorbind uneia dintre cele trei surori, vorbești cu siguranță unei moarte". În plus, moartea ultimei surori permite concluzia, semnificativă, a textului, pentru substratul acut al tragismului generat de conștiința supremației lumii non-umane: „Poți avea certitudinea că în casa din vîrful dealului sînt vii numai bufnițele, pisicile și, eventual, liliecii".

Cinema e o poveste mai amplă sub aspectul narativității și mai complexă ca desfășurare a semnificației. Dintr-un anumit unghi aparține tot sferei problematicii identității, înscrisă acum, însă, într-o perspectivă a temporalității, a raportului om – timp. Se poate ieși din propriul timp, sau din timpul în care te afli înscris, și, în discontinuitate, se poate reveni în acest timp, cu păstrarea propriei identități (cel puțin aparent) și a identității lumii din jur. Ieșirea din timpul dat se face prin iubire: „Am uitat totul – povestește Alberto – absolut totul, am călătorit... M-a iubit tot timpul... Nu m-am săturat nici o clipă de dragostea ei". Reintrarea în timpul inițial se face prin redescoperirea lumii

uitate din lăuntrul propriei ființe: „Dar ieri – își continuă povestea Alberto – dintr-odată îmi amintii: cinema, filmul cu Clara Bow, trebuia să mă duc la cinema; soția mea mă aștepta. Fugii ca un hoț...". Și într-adevăr, în fața cinematografului, soția aștepta. „O, Alberto, – spuse –, ce tîrziu e. Poate e mai bine să mergem acasă".

Alte povestiri sau fantezii adîncesc starea de tensiune la receptare prin provocarea altor întrebări, în interiorul raportului realitate – halucinație, în mod sugestiv, prin reîntoarcerea în timp, într-un trecut conținut în adîncul ființei umane, care se impune ca prezent fără înlăturarea prezentului „real" (*Cai negri pe drumul Petersburgului*) sau prin spaimele din lăuntrul ființei noastre între mister și inocență (*Lupi în Calle Sucre*).

Deci, ce spune creația literară în limba italiană a lingvistului Eugeniu Coșeriu?

Textele din volumul *La stagione delle piogge* relevă un scriitor autentic, înscris – în discontinuitate cu literatura anterioară și ulterioară în limba română – în spațiul literaturii fantastice specifice literaturii europene și sud-americane din jumătatea a doua a secolului nostru, anticipînd unele dimensiuni ale acesteia, în mod surprinzător, dar ca semn al unei origini comune: neliniștea omului care trăiește cu acuitate sentimentul de insecuritate a ființei sale adevărate.

Analele Științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iași (serie nouă), *Omul și limbajul său – Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu*, secțiunea III, e. Lingvistică, tomul XXXVII/XXXVIII, anul 1991-1992, p. 51-55.

SCRIITORI ROMÂNI LA VENEȚIA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Prezența sau numai trecerea prin Veneția a unor scriitori români în secolul al XIX-lea stă în strînsă legătură cu perioada istorică pe care o traversează Țările Române, după pacea de la Adrianopol – modernizarea societății românești, prin orientarea spre Europa occidentală, Italia și Franța cu precădere. Spiritul secolului contaminează familiile boierilor români, care își trimit copiii să studieze în universități europene. În acest context ajung la Veneția Constantin Negri (1812-1876), Vasile Alecsandri (1818/1820-1890) și George Crețeanu (1829-1887), primii în același timp, și la început împreună, al treilea – cîțiva ani mai tîrziu.

Ne oprim la cei trei scriitori întrucît, pe lîngă faptul că au stat un timp la Veneția, prin creația lor, lumea Veneției, istorică și spirituală, intră în diferite moduri în cultura română.

Înaintea lor ajungea în cetatea dogilor, în 1824, boierul muntean Dinicu Golescu, călător prin mai multe orașe românești și prin cîteva țări europene – Austria, Italia, Germania, Elveția. După un sfert de veac, în anii '50 se oprește

la Veneţia Timotei Cipariu, pornit în pelerinaj prin oraşele „pămîntului sacru", Italia, „vechiul nostru pămînt", în termenii lui.

Amîndoi cărturarii lasă însemnări despre locurile pe unde ajung. Cel dintîi este mai mult descriptiv în însemnările despre Veneţia, Padova, Verona, Vicenţa, Milano, Brescia, Pavia, Cremona, Mantova, informaţii şi imagini, le-am spune, mai mult fotografice: „Veneţia. Oraş mare, vechi, zidit de ani o mie trei sute – scrie D. Golescu, în *Însemnare a călătoriei mele*, tipărită în 1826 – şi tot oraşul în mare, avînd în loc de uliţe 530 canaluri, şi în loc de cară şi caleşci – mulţime de luntri, a căror lungime este 5 stînjini, şi lăţimea la mijloc de un stînjin, unde au şi un acoperiş întocmai ca coşul de carîtă pe care cînd vor îl ridică. Asupra acestor canaluri sînt 360 de poduri de piatră, boltite, pe supt care trec slobod luntrile" (1964: 110).

Comentariile sale, cuprinse în *Cuvîntări deosebite*, după descrierea oraşelor prin care a trecut, atrag atenţia asupra stării de lucruri din Ţările Române în raport cu cele văzute, de pe poziţiile unei deschideri întemeiate pe imperativul dezvoltării societăţii româneşti în direcţia modernizării şi concomitent al afirmării specificului naţional: „Viţenţia. Oraş [...] cu trei teatre [...] căci într-aceste locuri socotesc teatrile de folositoare, fiindcă ne arată pildele acelor vrednici de pomenire [...]. Această orînduială nu să urmează ca pe la noi, unde este un teatru în toată Ţara Românească, în oraşul Bucureşti [...] şi de multe ori într-acest şi numai teatru abia sînt 100 de oameni. Şi această micşorare să pricinuieşte căci în naţionalul românesc vorbesc limba nemţească [...] şi de ar fi vorbit în teatru în limba naţională [...] şi 4 teatre ar fi puţine" (*ibidem*: 120).

Timotei Cipariu, filolog şi poet în stratul de adîncime al fiinţei lui – cel puţin cînd ajunge la Veneţia, în 1852 – împătimit al cărţii şi al culturii clasice, al latinităţii poporului român, cunoscător al limbii italiene şi al operei lui Dante, percepe Veneţia cu vibraţia fiinţei poetice în faţa unei lumi cunoscute din cărţi, dar care uimeşte mai mult la contactul direct. Impresiile lui sînt exprimate în *Scrisori din Italia – 1852*, tipărite în „Gazeta de Transilvania" în 1852 şi retipărite după mai bine de un secol, împreună cu *Jurnalul* său, în 1972, de Maria Protase, la Editura Dacia din Cluj.

Veneţia Timotei Cipariu o vede mai întîi de pe vasul cu care plecase de la Trieste, dis-de-dimineaţă, după o furtună pe mare; o percepe ieşind din mare, într-un imaginar mitologic: „Văzum înaintea ochilor Veneţia, ca o altă Venere ieşită din spumele mărei" (1972: 136). Tot în perspectivă mitologică va situa şi istoria întemeierii ei: „Pămîntul pre carele stau scriind acestea e pămînt răpit din gura undelor mărei şi cu arte rădicat acolo unde singur îşi putură spera scăparea dinaintea unilor vechii fondatori ai aceste neasemuite cetăţi pre care nu mîna omenească se pare a o fi putut rădica, cu numai Neptun cu divinitatea lui, dacă ar mai avea loc credinţa străbunilor în mintea tîrziilor nepoţi" (*ibidem*: 133).

Ca şi Dinicu Golescu, Timotei Cipariu priveşte, cu amărăciune, la atitidini şi stări prin care se caracterizează lumea românească, în raport cu cele

întîlnite în Italia; la Veneţia, cărturarul se duce şi pe insula St. Lazzaro, unde se refugiaseră cu secole în urmă din cauza prigoanei turceşti, armenii. Entuziasmat de biblioteca de aici, de foarte bogata activitate filologică şi tipografică a călugărilor armeni, cărturarul avea să exclame: „Unde sîntem noi românii, carii avem mai multă independenţă politică decît armenii şi poate mai multe mijloace, cu şcoale, monastiri avute, bărbaţi învăţaţi etc. pe lîngă aceşti monaci? O mînă de oameni singuri în osteneala lor feceră atîta, însă noi, noi atîţia, nemica!" (*ibidem*: 140).

* * *

În ultima vreme se încearcă în mod insistent introducerea scrierilor memorialistice sau diaristice în cîmpul literaturii. Chiar dacă nu este literatură în înţelesul impus al termenului, imaginea Veneţiei din jurnalul italian al lui Timotei Cipariu are o încărcătură de poeticitate care poate îndreptăţi integrarea ei în imaginarul dezvoltat de poezia şi proza artistică. De altfel, doi dintre scriitorii pe care îi avem în vedere în discuţia de aici, Vasile Alecsandri şi Constantin Negri, introduc în cultura română imaginea Veneţiei deopotrivă prin creaţia lor literară şi prin scrieri diaristice şi epistolare.

* * *

Înainte de a urmări mai îndeaproape cum se reflectă lumea Veneţiei în scrierile celor trei scriitori, se cuvine amintit că aceştia, integraţi perfect în spiritul veacului, au participat la evenimentele importante ale secolului al XIX-lea, în Italia şi Franţa, şi mai ales în Ţările Române; în Italia, C. Negri, aşa cum rezultă din ceea ce scrie Dimitrie Bolintineanu în *Viaţa lui Cuza. Memoriu istoric*, 1873, a avut contacte cu mişcarea carbonarilor, iar în Franţa, s-a aflat, la Paris, împreună cu Alecsandri, Bălcescu şi cu alţi revoluţionari români în timpul revoluţiei din 1848; în februarie înmîna guvernului provizoriu francez tricolorul românesc.

După 1848, alături de alţi intelectuali români, cei trei scriitori sînt implicaţi, într-un mod sau altul, deopotrivă în procesul de revoluţionare a raporturilor sociale şi, încă mai profund, în pregătirea, realizarea şi consolidarea Unirii Principatelor Române. Din Franţa, C. Negri pleacă la Cernăuţi, unde se află în fruntea revoluţionarilor români (Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, Al. Cuza, Alecu Russo, Aron Pumnul, Gh. Bariţ ş.a.), care se adunau în casa fraţilor Hurmuzachi. Vasile Alecsandri şi Constantin Negri, aveau, apoi, să joace un rol fundamental în recunoaşterea alegerii lui Cuza şi, prin aceasta, a Unirii, de către Franţa şi Italia – primul, de către Imperiul Otoman – al doilea.

„Constantin Negri – va scrie Eminescu la moartea scriitorului – reprezenta nu numai cel mai curat patriotism dar şi o capacitate intelectuală extraordinară, căruia îi datorim, în bună parte, toate actele mari săvîrşite în istoria modernă a românilor" („Curierul de Iaşi", 1876, nr. 108; Eminescu, 1970: 78).

* * *

La Veneţia, cei trei scriitori ajung cam în aceeaşi perioadă. Despre timpul şi locul şederii în Veneţia avem informaţii din scrisori, din *Jurnalul* redactat de V. Alecsandri în limba franceză şi din creaţia literară (C. Negri, mai ales). Despre prezenţa lui George Creţeanu avem doar datarea făcută de poet poeziei *Gondola* – Veneţia, sept. 1853.

Constantin Negri pleacă, se pare, în Italia, ca să studieze medicina, dar, ajuns aici, el preferă să cunoască îndeaproape principalele oraşe şi muzee din Italia; călătoreşte la Roma, Napoli, Florenţa, Veneţia, unde se opreşte în 1839. Cetatea dogilor îl fascinează; ca şi Timotei Cipariu şi, mai tîrziu Nicolae Iorga, pentru care Veneţia nu este cel mai frumos oraş din lume, ci e unică, Veneţia îi apare ca o lume care nu suportă comparaţii: „Bien que Rome soit un *nec plus ultra*, Venise, qu'à regret nous venon de quitter, offre dans un autre genre des beautés selon moi incomparables à tout ce qui dans ce bas monde puis je le voir" (Negri, 1966 II: 10).

Scriitorul regretă că nu are harul lui George Sand spre a putea capta prin cuvinte această frumuseţe unică: „Mais pourquoi me manque-t-il l'harmonieuse plume de George Sand pour vous décrire les merveilles!" Despre imposibilitatea de a transpune în expresie lingvistică singularitatea fascinantă a Veneţiei scrie şi T. Cipariu: „Impresiunea de întîi ce face vederea Veneţiei şi a besearecei acestei nu vreu să vi-o descriu, ci aştept pînă ce mi se vor deda ochii cu forma şi amănuntele ei [...]. Veneţia e un ce care nu sufere nicicum superficialitatea, altminterea eşti supus a-ţi schimba de o mie de ori judecata" (1972: 136). Alecsandri îi atribuie, în jurnalul său, i-realitatea visului, din care iese, la reîntoarcerea în apartament după plimbările zilnice cu gondola: „Et nous retrouvant dans notre appartement, il nous semble que nous sortons d'un rêve" (1964: 209), cu altă încărcătură, la plecare: „Il ne nous reste qu'a sortir de Venise elle-même [...] et bientôt notre Venise disparait comme un rêve derrière nous" (*ibidem*: 188).

* * *

La Veneţia, Negri locuieşte, în 1839, într-un palat pe Canal Grande, a cărui proprietară, patriciana Letiţia, va deveni povestitorul principal în naraţiunea *Veneţia.* Aici îl va avea oaspete, pentru scurtă vreme, în acelaşi an, pe V. Alecsandri, pe care îl cunoscuse, cu un an înainte, la Paris, unde fiul vornicului Alecsandri ar fi urmat să studieze medicina. Vor rămîne prieteni pînă la plecarea din viaţă a lui Negri. Prietenia dintre ei, exemplară, va avea o importanţă semnificativă în pregătirea şi desfăşurarea evenimentelor româneşti, mai ales în direcţia realizării Unirii de la 1859; sînt bine cunoscute întîlnirile din 1846-47 de la Mînjina, în casa lui Negri – la care mai participau Bălcescu, Alecu Russo ş.a. –, unde se va fi şi hotărît elaborarea poemului *Cîntarea României,* atît de discutat în privinţa paternităţii.

De la Veneţia, Constantin Negri, însoţit de Alecsandri şi N. Docan, va face călătorii prin Italia, cu urmări însemnate în planul literaturii române; călătoria la Florenţa va fi punct de plecare pentru nuvela romantică a lui Alecsandri *Buchetiera de la Florenţa*, în care Negri ar fi de recunoscut în personajul principal de care se îndrăgosteşte frumoasa florăreasă florentină; în călătoria din Apenini, între Lombardia şi Emilia Romagna, ei ascultă o legendă care explică originea vulcanului din Petra Mala, în activitate prin mici focuri care ard în permanenţă; legenda va trece într-o altă nuvelă romantică a lui V. Alecsandri, *Muntele de foc*; personajul principal este aici contele veneţian Pietro Foscari.

Negri va reveni la Veneţia cu familia, în 1841, iar Alecsandri în 1846, împreună cu frumoasa Elena Negri, una din surorile scriitorului; vor rămîne la Veneţia două luni, două luni de trăire fericită a unei mari iubiri: „Notre silence n'est interrompue que par ces mots de N.: «Je quitte Venise à regret, car içi tu m'as donné plus de bonheur que je n'en ai jamais pu rêver!»" (Alecsandri, 1964: 188), ultimele luni de viaţă pentru Elena Negri, a cărei imagine va lua în stăpînire creaţia veneţiană a lui Alecsandri (din ciclul *Lăcrămioare*), spre a reveni în cîteva poeme de mai tîrziu.

În această a doua venire la Veneţia, după cîteva zile în care au locuit în hotele apropiate („Italia" şi „Hotel de l'Europe sur le Canal Grande", *ibidem*: 175), la 11 septembrie V. Alecsandri şi Elena Negri se mută să locuiască împreună în Palatul Benzon, pe Canal Grande: „Nous choissisons peu après un appartement de trois chambres avec salon sur le Canal Grande au palais Benzon [...]. Enfin, nous sommes chez nous et à Venise!" (*ibidem*: 176). Palatul Benzon se afla lîngă Palatul Mocenigo, în care cu trei decenii în urmă locuise Lord Byron, şi avea în faţă, pe celălalt mal, palate ale altor familii veneţiene renumite din vremea Serenissimei: Tiepolo, Grimani, sau „à gauche au fond, le superbe palais Foscari, dont la façade semble de la dentelle" (*ibidem*: 180), „le plus venitien de tous après celui de Doges", palat păstrat cu religiozitate de bătrîna patriciană Foscari, „qui préfère vivre misérablement d'une pension de 10 sous par jour que le gouvernement de Venise lui fait, plutôt que de vendre le palais de ses ancêtre [...]. C'est grand et digne des vertus antiques!" (*ibidem*: 182). Din balconul palatului Benzon, poetul şi Elena Negri admiră „au fond, à droit, le point Rialto, dont l'arche majesteuse se jette avec tant de hardiesse d'une rive à l'autre" (*ibidem*: 180).

În acei ani, 1818-1820, salonul Marinei Benzon era unul din cele mai renumite, „quanto di meglio si potesse trovare a Venezia", în aprecierile lui Stendhal, invocat de Alvise Zorzi, în monografia *Canal Grande. La più bella strada del mondo*, 2000, ediţia a IV-a (p. 244). Marina Benzon – Maria Querini Benzon – va fi şi considerată, într-o carte recent publicată – Tiziano Rizzo, *La biondina in gondoletta. Marina Querini Benzon, una nobildonna a Venezia tra Settecento e Ottocentro*, 1994 – arhetipul nobildonnei veneţiene. Între cei prezenţi, era cu deosebire în atenţia Marinei Benzon Lord Byron. Cînd

locuieşte Alecsandri în palatul Benzon, la nobildonna murise de 7 ani, dar imaginea ei trecuse de-acum în poezia veneţiană; barcarola *La biondina in gondoleta*, scrisă de poetul Antonio Lamberti, fusese pusă pe muzică şi era cîntată de gondolieri; vorbeşte în acest sens Alvise Zorzi, pentru care Marina Benzon este „l'ex belladonna, la dama galante alla quale il poeta A. Lamberti aveva dedicato la famosissima canzone *La biondina in gondoleta,* musicata de Simone Mayr" (*ibidem*: 244).

* * *

Revenind la cei trei scriitori români din perspectiva rolului pe care l-au avut în aducerea lumii veneţiene în spaţiul culturii româneşti, sînt de reţinut două direcţii principale:

– introducerea unei categorii poetice: *barcarola*;

– reflectarea lumii Veneţiei, în percepere imediată, diaristică sau epistolară, şi în reprezentare poetică, în care o componentă însemnată este dezvoltarea în creaţia proprie a unor teme şi motive din folclorul veneţian.

Cele două direcţii, interdependente, sînt marcate, dacă se poate spune aşa, de imaginea *gondolei* şi a *gondolierului,* reprezentînd realitatea care le-a generat sau reîntemeind lumea Veneţiei ca „real" poetic.

Barcarola este o creaţie specific veneţiană – vers şi rostire cîntată, cu o structură prozodică în măsură să asigure un ritm în perfectă sintonie cu mişcarea legănătoare a gondolei şi mişcările, ca de balet, ale gondolierului. Termenul însuşi provine, de altfel, de la substantivul *barcarola*, variantă pentru *barcaiolo* – semnificînd „gondolier".

Aceasta este, de altfel, prima imagine *gondolă – gondolier* din *Jurnalul* lui Alecsandri, care reflectă un fin spirit de observaţie, exersat, fără îndoială, încă din prima întîlnire a poetului cu Veneţia: „Nous ne pouvons cependant, N. et moi, (ne) prêter trop d'attention à la manière élégante dont Antonio manie la rame et aux ondulations gracieuses de son corps qui semble à chaque instant prêt à tomber dans l'eau, tant il se penche hardiment hors de la gondole" (1964: 180).

Intra în firescul Veneţiei ca, de la vaporul care l-a adus în lagună, pe atunci în preajma Palatului Dogilor, poetul să fie condus la hotel în gondolă. Era, însă, mai puţin firesc, dar aşa s-a întîmplat, să păstreze pentru toată durata şederii, acelaşi gondolier. Antonio îl va numi Alecsandri. Poate că acesta îi şi era numele adevărat dar, din diverse comentarii veneţiene, rezultă că mai toţi gondolierii erau chemaţi/numiţi Toni, deci, Antonio...

De la Antonio, precum şi de la alţi gondolieri sau cîntăreţi de stradă, dacă poate fi denumită *stradă* ceea ce veneţienii numesc *cale*, va cunoaşte Alecsandri aspecte specifice ale folclorului veneţian – şi, în primul rînd, *barcarolele*. „Le chanteur et sa barcarolle pendant que nous dînon en tête à tête" (*ibidem*: 175) – notează poetul la 8 septembrie. „Un nouveau chanteur des rues

fait notre découverte et viens tous les deux jours nous servir comme dessert à table une barcarolle vénitienne que N. aime beaucoup" (*ibidem*: 183) – însemna Alecsandri, într-un fel de bilanţ la sfîrşitul primei luni veneţiene. Este foarte posibil să fie vorba de vreo barcarolă pe baza versurilor lui Lamberti, în care personajul feminin se numea Nineta:

„La note xe bela,
Fa presto Nineta,
Andemo in barcheta
I freschi a chiapar"

iar gondolierul, Toni:

„A Toni go deto
Che el felze el me cava
Per goder sta nava
Che supla dal mar" (1852: 5).

Imaginea o regăsim în *Jurnalul* lui Alecsandri, în relatarea plimbărilor cu Elena Negri pe Canal Grande sau, mai ales, pe Canalul Giudecca: „Quand c'est en gondole, nous faissons mettre toujours *la coperta* (în dialect veneţian: *felze*) afin d'être plus cachés, même dans cette Venise presque déserte, où nous sommes complètement inconnus" (1964: 179).

La Alecsandri, *barcarola* intră în poezie ca o componentă lirică a dimensiunii spirituale a lumii Veneţiei, pe care poetul şi-o asumă, la modul veneţian, cîntec de iubire rostit în timpul plimbării cu gondola: „Eu în gondolă/ Cu-*o barcarolă*/ Visul tău gingaş voi îngîna" (1965 I: 283), (în nuvela *Muntele de foc*, contele Foscari încearcă să cînte în felul său sub balconul Letiţiei Orloni o barcarolă veneţiană) şi ca o categorie specifică – *barcarola*, versurile citate sînt integrate în prima din creaţiile sale veneţiene: *Barcarola veneţiană* (prezentă, mai întîi în *Jurnal*, cu titlul *Barcarolă*); urmează alte barcarole: *Gondoleta* (în *Jurnal* are titlul *Barcarola (Niniţii)* şi subtitlul *Cîntec veniţian*), *Biondineta* sau cele din nuvela *Muntele de foc* – varianta-poezie şi din comedia *Concina*.

În aceeaşi perioadă scriu barcarole C. Negri, *Barcarolă*, Minjina, 1851, şi G. Creţeanu, *Gondola*, Veneţia, sept. 1853. Mai tîrziu ajung ecouri şi în creaţia eminesciană (Eminescu, 1939: 468):

„Cînd priveşti oglinda mărei,
Vezi în ea
Ţărmuri verzi şi cerul sărei
Nor şi stea.
Unda-n plesnetul ei geme
Şi Eol
Sună-n papura ce freme
Barcarol".

În cea de-a doua direcţie – reflectarea lumii Veneţiei în literatura română, lume care va deveni în timp unul din miturile culturii universale, cele două imagini – *gondola* şi *gondolierul* – se constituie în căi de intrare în două temporalităţi, una cu originea în legendele veneţiene, circumscrise Serenissimei, Republica puternică şi liberă, alta cu originea în realitatea Veneţiei secolului al XIX-lea, sub ocupaţie austriacă.

Gondola este imaginea cu care îşi deschide Constantin Negri proza *Veneţia*, tipărită în revista „Propăşirea – Foaie ştiinţifică şi literară", în 1844, nr. 2, p. 11-18. Scrisă la Veneţia, cel puţin în parte, aşa cum rezultă din însemnarea de la sfîrşitul primei părţi: Canal Grande, 11 august 1839, naraţiunea, cu marcat caracter autobiografic într-un prim plan, organizat la persoana I, este, în/prin acest prim plan, o înlănţuire de poeme în proză inspirate de fascinaţia Veneţiei, care înglobează cel de-al doilea plan, al naratorului secund, signora Letizia.

Imaginea *gondolei*, spaţiu de articulare a celor două planuri, este repetată la începutul fiecăreia din cele trei părţi – *seri*, le numeşte prozatorul – în relaţie imagistică cu palatele – însemnul puterii de altă dată, astăzi în risipire.

„(*Întîia sară*) – Şedeam pe malul canalului, şi liniştea era mare căci la ceasul acela numai cînd şi cînd trecea cîte *o gondolă* întîrziată, cu micul fanar ce încet se legăna după lovirea lopăţii [...]. Spre trecere de vreme beam ţigarete şi priveam la *măreţele palaturi acum în risipuri*, vorbind între noi de slava şi bogăţiile de odinioară" (Negri, 1966 I: 89).

„(*Sara a doua*) – Dulce-s serile Veneţiei, şi mai dulci încă nopţile ei, atunci cînd în tăcere caldele vîntişoare lin gonesc aburii lagunelor şi, dezvăluite la leneşa lumină a lunei, se arată *goticele palaturi ale foştilor straşnici domnitori ai mării. Gondola* răpede lunică pe faţa canalurilor purtînd cine ştie cîte fierbinţi amoroaze a juniei jurăminte, sau cîte negru posomorîte hotărîri, în secretul acoperămînt al ei făcute, şi adese subt dînsul şi săvîrşite [...]. *Gondola* vine, *gondola* se duce tot cu acea moale legănare, ce melancolic te îmbată de mii năluciri a viitorului neînţăles, dar pururea mai plăcute" (*ibidem*: 95).

„(*A treia sară*) – într-una din acele seri se îndreaptă cătră noi un fanal de *gondolă*" (*ibidem*: 101).

Această structură poate fi considerată, în termenii de astăzi, o strategie narativă prin care *gondola* se constituie în imagine emblematică, generatoare de sens, reflectînd moduri de a fi proprii fiinţei umane veneţiene, care îşi dezvăluie şi îşi apără spiritul de libertate, în confruntare cu destinul, în raport cu sine însăşi, sau cu evenimenţialitatea istorică.

„Miilor de năluciri" invocate la începutul celei de-a doua seri, din „închipuirea" naratorului-poet, li se adaugă, narate de Letiţia, întîmplări adevărate, din timpul Serenissimei sau de mai încoace, dar povestite într-o perspectivă semantică proprie, prin care spiritul de libertate, absolutul iubirii, nu de puţine ori încheiată tragic, puritatea fiinţei umane, negată, apoi revelată, se lasă identificate dincolo de înlănţuirea subiectelor după canon romantic.

Signora Letizia povesteşte oaspeţilor români serile, în balconul palatului dînd spre Canal Grande – „Precum v-am mai spus, dacă vă aduceţi aminte, că noi, oaspeţii români ai doamnei Letiţia, ne adunam în toate serile pe balconul palatului ei dinspre canal...” (*ibidem*: 100) – cu o ştiinţă specială de a lega într-un mod propriu diferitele poveşti de dragoste, trăite cu pasiune, însoţite de crime, sau momente din istoria Republicii (între altele, cu deosebire semnificativă, succesiunea de întîmplări prin care se constituie imaginea Catarinei Cornaro, regina Ciprului). Sensul care se impune din povestiri singulare dar mai ales din modul de înlănţuire şi narare este, cînd ascuns, cînd adus în prim plan, prin raportarea la timpul în care „fosta odineoară frumoasă, iar acum tristă şi năcăjită biată Veneţie” (*ibidem*: 96) ştia să-şi apere libertatea.

Odată cu imaginea *gondolei*, se constituie şi se integrează în imaginarul Veneţiei, din scrierile diaristice şi epistolare şi din creaţia literară, imaginea *gondolierului*.

Pe lîngă eleganţa şi exactitatea mişcărilor *gondolierului* în stăpînirea *gondolei*, surprinsă de Alecsandri în *Jurnalul* său italian, gondolierul i se impune şi prin foarte buna cunoaştere a istoriei societăţii veneţiene, precum şi prin interesul acestuia pentru cultură, prilej pentru poet de a arunca săgeţi ironice către societatea românească: „(Antonio) un joli garçon de 21 ans [...]. Pendant nos promenades, il nous dit les noms des palais de Venise, ainsi que l'histoire des familles qui les ont habités, et pendant ses heures de loisir il fait la lecture des poètes italiens. Il aime beaucoup Alfieri, et m'a déjà parlé de sa tragédie *Saül* avec un enthusiasme bien senti. Pour un simple *gondolier* cela paraît d'abord surprenant, mais à Venise *les gondoliers* sont plus lettrés que la plupart de notre savante Académie!” (Alecsandri, 1964: 180).

Dintr-o altă perspectivă, complementară, gondolierul, spirit liber, intonează strofe din T. Tasso: „Pendant notre sejur à Venise, nous avons entendu plusieurs fois des choeurs *des gondoliers* chantant la première strophe de la *Jérusalem délivrée* du Tasse” (*ibidem*: 196). În poemul lui Byron *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) şi, probabil, de aici, în creaţia lui G. Creţeanu (*O noapte la Veneţia*), semnul sufocării spiritului de libertate sub ocupaţia austriacă va fi, între altele, nemairostirea cîntecului lui Tasso: „Nu mai cîntă barcarolul/ A lui Tasso armonii” (1988: 219).

Cînd Antonio le arătă palatul Mocenigo, unde a locuit Lord Byron, în poet se iveşte sentimentul artistului minat de îndoială privind forţa creativităţii proprii: „Pendant une de nos promenade en gondole, Antonio nous a montré un palais que lord Byron a occupé a Venise [...]. A ce nom, tous mes doutes sur moi-même sont revenus me décourager touchant mon avenir” (Alecsandri, 1964: 190).

De la acelaşi gondolier, poetul român ascultă o legendă veneţiană pe care o va repovesti, peste ani, poetului francez Edouard Grenier, într-o scrisoare din 10 octombrie 1858, în care Veneţiei – spaţiu feeric al iubirii, în scrierile din

1864: „Hereux ceux qui aiment! Bien plus hereux encore ceux qui se retranchent du monde et qui peuvent, comme nous, ajouter au charme de leur amour celui de Venise!” (*ibidem*: 181-182), îi ia locul Veneţia – lume deschisă inspiraţiei poetice: „Ai văzut în sfîrşit această minune a Adriaticei care lasă atît de puternice impresii în sufletul poeţilor. După călătoria aceasta nu simţi că ţi s-au îndoit puterile, că închipuirea a prins aripi mai mari ca să străbată regatul albastru? Cîntă, deci, scumpe poete, atît cît mai ai dinaintea ochilor minunata panoramă a Veneţiei cu canalurile ei, palatele ei, gondolierii ei, purtătoarele ei de apă şi mai cu seamă acel *non so che* misterios ce leagă şi inspiră pe cîntăreţi. Ai văzut, desigur, pe purtătoarele de apă care se duc în fiecare zi să-şi umple găleţile de aramă în puţul din palatul dogilor? Cînd eram la Veneţia, *gondolierul* meu Toni mi-a povestit următoarea legendă: Pe vremea nu mai ştiu cărui doge, una in fetele acestea, cea mai frumoasă (bineînţeles), se duse într-o dimineaţă în curtea palatului ducal să ia apă. Pe cînd era aplecată pe marginea puţului şi-şi privea surîzînd imaginea plutind la suprafaţa apei, fiul dogelui, de la una din ferestrele palatului, admira talia graţioasă a fetei. Peste un moment îi zări faţa aurită şi *s'infiamò d'amore*. Imediat, căută să se facă iubit şi să o seducă, dar încîntătorul copil rezistă cu vitejie la toate strălucirile iubirii patriciene a ducelui. De partea ei, ea iubea pe Nello, cel mai bun gondolier din Veneţia, cel mai celebru cîntăreţ al lagunelor şi al *riva dei schiavoni*. În timpul acesta, izbucni războiul dintre Veneţieni şi Turci. Fiul dogelui plecă cu corăbiile Republicei, cîştigă o victorie însemnată asupra flotei duşmane pe lîngă Chipru şi se întoarse la Veneţia ca să primească marile onoruri ce-l aşteptau. Dogele, tatăl lui, îl întrebă, în numele Republicei, ce favoare dorea ca răsplată a serviciilor lui. El nu ceru decît dreptul de a ridica pînă la dînsul pe o fată din popor. Cererea îi fu acordată şi căsătoria tînărului erou veneţian cu frumoasa purtătoare de apă fu vestită cu glas tare pe canalurile şi pe pieţele Veneţiei. La cîteva zile, fu celebrată în biserica San Marco şi, după ceremonie, nobilii soţi se urcară în *gondolă* ca să meargă la întrecerea de la Santa Marta. Întrecerea se făcea afară din canalul Giudecca, în largul mării. Se întîmplă însă că *gondola* dogelui, pornită în toată goana, fu lovită deodată şi dată la fund de altă *gondolă*. Ai ghicit fără îndoială că aceasta era mînată de Nello.

N.B. De la întîmplarea aceasta tristă, *gondolele* veneţiene sînt zugrăvite în negru.

Iată-mi legenda, scumpe Grenier; scoate din ea ce vrei, dacă ţi se pare interesantă şi demnă de un mic poem ”(idem, 1911: 49-51).

Edouard Grenier vine la Iaşi în 1854-56, ca secretar particular al voievodului Grigore Ghica. În cartea sa *Souvenire litteraire*, poetul îşi aminteşte că, înainte de a pleca spre capitala Moldovei, Prosper Merimeé i-a dat o scrisoare de recomandare pentru Vasile Alecsandri, pe care îl cunoscuse în timpul unei călătorii în Spania. S-a născut de îndată între scriitorul român şi poetul francez o prietenie – în cea mai mare parte epistolară – care va dura trei decenii.

Scrisorile poetului român au fost descoperite la începutul secolului trecut de către George Gazier, conservator la Biblioteca din Besançon, care le publică în 1911, în volumul *Ed. Grenier et ses correspondants* (între scrisorile primite de la Al. Dumas, Sully Prudhomme, Emil Augier, De Gubernatis, Prosper Merimeé, Fr. Brunetière, se află şi 32 de scrisori trimise de Vasile Alecsandri între 1855-1885). Scrisorile au fost traduse în limba română în acelaşi an de Alexandrescu-Dorna: Vasile Alecsandri, *Scrisori inedite – Corespondenţă cu Edouard Grenier – 1855-1885*, Bucureşti, Editura librăriei Leon Alcalay.

Nu ştim dacă Ed. Grenier a convertit legenda veneţiană într-o creaţie proprie, dar în literatura română a trecut în cîteva variante. Vopsirea gondolelor în negru (situaţie păstrată pînă astăzi) este mai întîi invocată de C. Negri în *Scrisoarea* către I. Ghica, din 15 august 1839, semnată şi de Alecsandri şi N. Docan, viitorul politician român, scrisoare în care se trece de la imaginea fascinantă a Veneţiei noaptea la motivarea culorii de doliu: „des canaux où d'innombrable *gondoles* toutes tendues de noir, d'après un décret de la république, voltigent avec une rapidité surprenante. C'est la nuit qu il faut voir Venise [...] tous les palais désertes: et, passant ou se croissant, *les gondoles*, semblables à des tombereaux (aceeaşi imagine la Byron – *n.a.*, D.I.), vous font leur forme fantastique à la lueur d'un petit fanal, se balançant en cadence d'après le coup de rame nonchalant. Ou, vous saurez qu'à la mort de doge Foscari (1373-1457) assasiné dans une gondole, la république vénitienne décréta comme suit: «En memoire d'un eternel deuil, pour passer à la posterité infinie – pour une gondole autre que noir – punition capitale»" (Negri, 1966 II: 10).

„Întîmplarea" o transformă apoi scriitorul în motiv literar în naraţiunea *Veneţia*; în seara a treia, naratorul din planul al doilea, signora Letizia, încearcă a o povesti, vorbind de asasinarea fiului dogelui Orio Loredano. Începută la cimitirul evreiesc de la Lido, unde îi condusese pe oaspeţii români, pentru a le confirma adevărul unei alte povestiri, cea a salvării peste timp a onoarei evreului Hazail Ben Asur, acuzat de trădare de către Senatul Veneţiei şi apărat de Caterina Cornaro, istorisirea întîmplării nu este dusă la capăt, pentru că „se ivi înaintea noastră o catană nemţească ce ne spuse că se împlinără ceasurile hotărîte pentru închiderea porţilor cetăţii de la Lido" (*ibidem*: 109). Era aceasta ultima din aluziile la ocupaţia austriacă, pe fondul căreia îşi desfăşoară povestirile sale signora Letizia.

Motivul iubirii dogelui pentru frumoasa purtătoare de apă este dezvoltat într-o altă direcţie semantică de V. Alecsandri, în poemul *Biondineta*; frumoasa purtătoare de apă, după ce refuzase dragostea aristocratului Mocenigo şi a lui Tizian, refuză şi dragostea noului doge, care ar vrea să-şi serbeze căsătoria cu ea în chiar ziua logodnei mitice între mare şi Serenissima:

„Veneţiană tinerică,
Biondineto! Zise el
Mîni în Mare-Adriatică

Am s-arunc acest inel.

Mîni în purpură şi aur
Am sa fiu încoronat,
Şi pe vechiul Bucentaur
Prin Veneţia purtat.

Zi că vrei a-mi fi soţie
Şi eu jur pe sfîntul Marc
Să-ţi închin, Blondină, ţie
Toată fala de monarc."

Pentru ea există doar iubirea frumosului gondolier: „Nu sînt semne de mărire,/ Nici inele de rubin/ Cu mai multă strălucire/ Decît ochii lui Tonin".

Scriind despre barcarola *Biondineta*, italienistul Al. Marcu, mai întîi, apoi Mario Ruffini şi G. C. Nicolescu, invocă poezia lui Antonio Lamberti, *La biondina in gondoleta*, excluzînd existenţa vreunei influenţe din partea poetului veneţian. Prin fondul ei semantic, poezia lui Alecsandri nu are legătură cu poezia lui Lamberti, care nu poate fi raportată la legendă – punct de plecare pentru poetul român. Apropieri există, însă. Mai întîi, se poate identifica un raport de intertextualitate – în sensul poeticii actuale; titlul poeziei lui Lamberti este întrebuinţat ca motto într-o variantă a poeziei lui Alecsandri – *La biondina in gondoleta*. Apoi, cum barcarola poetului veneţian, pusă pe muzică de Simone Wayr, era în mod curent cîntată de gondolieri, este de presupus că aceasta era barcarola care plăcuse foarte mult Niniţei – Elena Negri. *Biondineta*, singura poezie din perioada veneţiană care nu „cîntă" – să spunem – nu poetizează iubirea dintre poet şi Elena Negri, ar putea fi înţeleasă şi ca un omagiu în acest sens adus frumoasei Elena Negri: un paralelism peste timp cu poezia lui Lamberti; *La Biondineta in gondoleta* şi *Marina* erau cele două creaţii ale poetului venaţian care o omagiau pe nobildonna Maria Querini Benzon, proprietara, pînă în 1839, a palatului în care locuia acum poetul român.

Peste ani, după ce se va fi retras la Mirceşti, în 1871, Vasile Alecsandri va crea o altă poezie inspirată din legendele veneţiene, dezvoltînd într-o altă perspectivă poetică motivul iubirii; în poemul *Palatul Loredano*, sub fereastra palatului contesei Loredan:

„Opt mari ferestre, ogive dantelate
Cu lei pletoşi pe margine săpaţi
Răspînd lumini şi zgomote de bal
În negrul şir al marelui Canal.

Dulci armonii de plante, vioare
Conduc un nor de danţuri săltătoare
Şi ca prin vis, plăcute năluciri
Se văd trecînd prin magice luciri" (1966 II: 58),

într-un imaginar de feerie, amintind, la un prim nivel, de *Ondina* lui Eminescu, îşi cîntă-plînge iubirea *un gondolier*:

> „Plîngînd Tonin acoardă mandolina
> Şi, inspirat de vechiul Palestrina,
> Prelude încet, apoi cu glas sonor
> Prin vers duios el spune al său dor" (*ibidem*: 59).

Povestea de iubire trece aici într-o altă dimensiune, cu încărcătură mitică: oricine ajunge la Veneţia poate

> „zări *o gondolă* zburînd
> În zori de zi spre Lido-naintînd.
>
> *Gondola* s-a oprit, iar în *gondolă*
> Sub coperiş, cîntînd o barcarolă,
> Şede-n genunchi un june *gondolier*
> Mai fericit decît San Marc în cer.
>
> Un înger alb pe o pernă voluptoasă...
> Dar ce să spun a lor taină-amoroasă?
> Soarele-i sus, apoi soarele-i gios,
> Vorbe-mprejur suspină armonios" (*ibidem*: 59).

* * *

Imaginea Veneţiei sub ocupaţie, sugerată doar în naraţiunea poematică a lui Negri, prin aluzii şi atitudini ale personajului-narator signora Letizia, care îi impune naratorului autobiografic concluzia: „Nicăieri ca-n Italia simpatia pentru robita patrie nu se dezveleşte la femei mai cu înfocare" (1966 I: 97), dezvoltă diferite ipostaze în poezia lui Alecsandri din perioade ulterioare şederii la Veneţia, dar şi în poezia lui George Creţeanu.

În creaţiile veneţiene din anii '40, fascinanta Veneţie nu era pentru Alecsandri mai mult decît un cadru pentru iubirea trăită în mod fericit dar exprimată, în general, fără profunzime poetică. Astfel, motivul romantic al Veneţiei în doliu nu este o lamentaţie pentru splendoarea risipită a trecutului, nici pentru libertatea pierdută, ci se constituie într-un personaj chemat să depună mărturie despre o iubire fără margini:

> „Ridică vălul negru ce-acoperă a ta faţă
> Veneţie cernită, Veneţie măreaţă
> Şi cu o zîmbire dulce fii martor fericit
> La-a noastră veselie şi amor nemărginit"
> (Alecsandri, 1966 I: 117).

Trecerea spre cealaltă imagine a Veneţiei este făcută în poezia *Gondola trece*, expresie poetică a stării trăite intens de poet după trădarea de la Villafranca, atunci cînd Napoleon a lăsat sub ocupaţie austriacă Veneţia. Unei

prime variante, datată Genua 1859, în care este dominantă amintirea dureroasă a iubirii din perioada veneţiană, încheiată în mod tragic, îi ia locul în volum, în 1863, o variantă cu o strofă adăugată, prin care nostalgia unui timp al iubirii este dublată de imaginea îndurerată a reginei Adriaticei în lanţuri:

„Dar, o! durere! Cea *gondolină*
Pe val de lacrimi astăzi pluteşte!
Lacrimi vărsate de o regină
Care sub lanţuri se chinuieşte!" (*ibidem*: 281).

Aceeaşi imagine a reginei mărilor înlănţuită domină poezia *Bersalierul murind*, din perioada piemonteză, cînd Alecsandri se află la Torino, ambasador al lui Alexandru Ioan Cuza, pentru a obţine recunoaşterea Unirii de către Italia şi Franţa: „O! Cerească Providenţă! Sfarmă cruda tiranie/ Ce Veneţiei regină pune lanţuri de robie" (1966 I: 289).

George Creţeanu publică la Bucureşti, în 1855, volumul de poezii *Melodii intime*, dominate de un sentimentalism care rareori depăşeşte un nivel mediu de poeticitate. În 1879 tipăreşte un al doilea volum, *Patrie şi libertate*. Între timp a desfăşurat o bogată activitate politică şi publicistică în interiorul mişcării unioniste şi, în vremea lui Cuza, în sensul democratizării raporturilor sociale cu Ţările Române. „Patria şi libertatea au fost singura mea muză de inspiraţie", avea să scrie în *Prefaţa* la cel de-al doilea volum. Cu acest principiu, cu situarea în prim plan a conştiinţei de fiinţă liberă, se întemeiază imaginarul Veneţiei în creaţia sa poetică.

Trei sînt ipostazele fiinţei umane în imaginarul său veneţian, guvernat de aspiraţia spre libertate: iubirea, arta, fiinţa istorică.

În barcarola *Gondola*, scrisă la Veneţia, în 1853, îndrăgostiţii aleg moartea, răsturnînd gondola, pentru a salva iubirea de la eroziune:

„«Mergi la Lido, barcarolă»
Zic dar junii ce alegeau
O gondolă-ntre gondole
Şi rîzînd în ea săreau. [...]

«Oh, voiesc ca fericirea
S-o opresc din al său zbor,
Voi să caut nemurirea
Deşertînd cupa d-amor.
Nu, asemenea minute,
Ai să zicem vieţii du-te!
Nu o să mai întîlnim
Şi în braţe să murim»" (Creţeanu, 1988: 140).

Şi moartea se relevă cale de transcendere a efemerităţii prin imaginea uraniană cu care se încheie poemul: „Două stele luminoase/ Peste mare-au strălucit,/ Se-nălţară radioase/ Şi în cer s-au întrunit" (*ibidem*: 142).

În poezia *Stelele Veneţiei*, în care centrală este lumea Veneţiei ca spaţiu al creativităţii estetice, arta este singura care transcende timpul:

„O, voi cîţi în lume frumosul iubiţi!
Mergeţi subt albastrul cer veneţian,
Acolo-n răpire, în extaz priviţi
Veronez, Robusti şi pe Tizian.

Ca trei stele mîndre ei împărăţesc
Din a lor morminte peste ţara lor;
Lumea uită dogii de cînd nu domnesc
Pe artişti nu-i uită: nu, ei nu mai mor!" (*ibidem*: 192-193).

Din aceeaşi perspectivă, a superiorităţii artei, singura prin care se transcende temporalitatea istorică, poetul suferă că îi lipseşte harul marilor creatori vizionari şi întemeietori de lumi:

„De ce-n inspirarea-mi nu pot lua zborul
Pe aripe de flăcări, ca vechii profeţi,
Să văz în depărtare, s-ating viitorul,
Să spui ce mistere, o, timpi, ascundeţi?" (*ibidem*: 231)

în măsură să reînvie civilizaţii dispărute, lumi în risipire, între care Veneţia, regina mării, sau să trezească la condiţia de libertate propria ţară:

„Veneţia mîndră, a mării regină,
Din somnul de moarte atunci ar sălta,
Atunci şi poetul, cu fruntea senină,
L-amor, libertate, un imn ar cînta" (*ibidem*).

Am citat mai sus două strofe din partea finală a poemului *Triumful morţii sau o noapte la Veneţia*, poem în care dominantă este imaginea dimensiunii istorice a lumii veneţiene, situată, însă, de la început, în raport cu poziţia artei şi artistului faţă cu istoria în momente de criză.

Poet minor – în această categorie este înregistrat de G. Călinescu – G. Creţeanu nu ajunge să convertească ideea în sens poetic, în nici una din cele două poezii: *Gondola* şi *Stelele Veneţiei*. Nici poemul *Triumful morţii* nu depăşeste un nivel mediu de poeticitate, dar este în poezia română un poem singular, în care, într-o direcţie a romantismului european cu ecouri din Byron, susţinut, printr-un imaginar poetic cu desfăşurare alegorică, antitezei clasice între trecutul glorios al Veneţiei şi prezentul decăzut (antiteză identificabilă şi în proza lui C. Negri şi în unele poezii ale lui Alecsandri), îi ia locul tensiunea

între spiritul de libertate al fiinţei umane (veneţiene) şi spiritul opresiv al ocupantului.

Dezvoltarea sensului poemului este orientată, pe de o parte, de alegoria din tabloul *Triumful morţii*, al pictorului veneţian Palma Il Giovane, pe de alta, de o strofă, guvernată de imaginea gondolei şi a mării, care se situează între două părţi ale desfăşurării strategiilor poetice:

„Mergi departe, lopătare,
Să sorbim al serei vînt
Libertatea e pe mare
Iar sclavia pe pămînt" (*ibidem*: 220).

Gondola, de altfel, va întări antiteza, ca semn al lumii veneţiene, în opoziţie cu barca, ca semn al lumii ocupantului, pentru care viaţa este un carnaval:

„Cînd mica *gondolă* departe s-avîntă
Canalul străbate o barcă ce cîntă
Un cîntec mai vesel şi care insultă
Prin larma-i, cetatea cea tristă şi mută.

Te-ncoronează, a mea frumoasă,
Şi te găteşte ca pentru bal,
Vino-n braţe-mi, vino voioasă,
Căci viaţa este-un carnaval

Să punem masca de veselie,
Să bem, să rîdem, să dănţuim,
Vino mai iute, vin la beţie:
Spumează-n cupe vinul de Rin" (*ibidem*: 220-221).

Pe această antiteză: *libertatea e pe mare, iar sclavia pe pămînt*, se întemeiază întregul proces de semnificare a poemului, care preia titlul tabloului contemplat de poet la Galeriile Accademiei din Veneţia, titlu semnificativ, atît pentru sensul alegoriei picturale – Sfîntul Ioan contemplă cele două figuri în antiteză: *Justiţia* şi *Războiul*, pe un fond dominat de cortegiul morţii –, cît şi pentru sensul alegoriei poetice. Strofa invocată mai sus ocupă o poziţie specifică, generînd un cîmp de tensiuni, încărcat de o ambiguitate (nu tocmai stăpînită poetic), între prima parte, dominată de imaginea unei femei în noapte, în negru – veşminte negre, ochi negri, păr de abanos, o tînără foarte frumoasă şi foarte tristă – şi o a doua parte, dominată de imaginea unei femei în verde, şi aceasta de o frumuseţe indescriptibilă, demnă în atitudine, tăcută, în mijlocul unei săli luminoase, cu lume în sărbătoare, foarte zgomotoasă; este sărbătoarea de Anul Nou organizată de mereu veselii ocupanţi. Toţi se întreabă cine ar putea să fie femeia, de o frumuseţe şi o tăcere atît de stranii, care nu se apropie de nimeni şi nu acceptă nici o apropiere:

„E oare Elena d-Omer lăudată?
E Venus din Milo sau Venus Borghez?
De tine, Canova, fu-n piatră tăiată?
Sau este o fiică a ta, Veronez?” (*ibidem*: 226).

Tînăra în negru (frumoasa Bianca dintr-un prim moment al desfăşurării poemului) reprezintă fără îndoială Veneţia într-o primă ipostază – Veneţia trăind cu durerea pierderii stării de libertate, care se manifestă în suspendarea ritualurilor şi creativităţii specific veneţiene:

„O mică gondolă pluteşte-n lagună
Ş-un cîntec s-aude, un cîntec de dor:
Nu mai cîntă barcarolul
A lui Tasso armonii;
Nu mai vede Bucentaurul
Ale mării cununii. [...]
Nu mai nasc ca altădată
Veronezi şi Tiţiani,
Căci cetatea aurată
Geme-n gheare de tirani” (*ibidem*: 219-220).

Tînăra în verde este o altă ipostază a Veneţiei; se va revela astfel în mişcările de după miezul nopţii, cînd străbate cu paşi fermi ampla sală de sărbătoare, sare într-o gondolă şi dispare în noapte. Un grup de tineri o urmează, în largul mării apare o insulă verde: „O insulă verde ş-un mare palat/ L-a cărui scară femeia a stat”.

Tinerii intră după femeia în verde într-o sală – toată, expresie a artei veneţiene, în arhitectură, în fresce:

„Ce sală măreaţă, oricine îşi zice,
Pe jos e întinsă cu vechi mozaice,
D-asupră sînt frescuri d-artişti cu renume,
Sublime tablouri ce fac cît o lume” (*ibidem*: 227).

Sînt invitaţi la masa întinsă, foarte bogată, după care femeia în verde îşi dezvăluie identitatea; este expresia unei lumi care, subjugată chiar, nu poate accepta principiul ocupanţilor: „Te-ncoronează a mea frumoasă/ Şi te găteşte ca pentru bal/ Vino în braţe-mi, vino voioasă/ Căci viaţa este un carnaval”; este spiritul vindicativ al Veneţiei, spiritul de libertate. De aceea, scufundă insula – simbol al lumii Veneţiei ameninţată cu desacralizarea de către ocupanţi:

„«Cu voi fericirea a Nordului fii!
Cu voi biruinţa ş-a sale orgii,
Şi rîsuri şi danţuri, şi cînturi de bal,
Ce viaţa o schimbă în lung carnaval.
Cu voi laşitatea, curagiul ce-nsultă

Cetatea superbă prin intrigi căzută.
Venit-aţi în urmă s-aflaţi al meu nume
Ş-a mea existenţă; ei bine, veţi spune
La negrele abisuri ce-acum vă-nconjoară
Că sînt răzbunarea, c-am nume de ură!»
Sardonice rîsuri atunci s-auziră
Palaturi şi oameni în mare pieriră" (*ibidem*).

În felul acesta, lumea Veneţiei îşi recucereşte, prin moarte, libertatea:

„Şi marea ce fost-a măreaţa ta mumă
Va fi pentru tine un falnic mormînt,
Mai dulce e moartea sub alba sa spumă
Decît umilinţa pe negrul pămînt" (*ibidem*: 230).

* * *

Peste trei decenii, în februarie 1884, va ajunge la Veneţia Eminescu. Nu va rămîne mai mult de o noapte, dacă va fi fost acea noapte, într-un hotel. Sonetul său, *Veneţia*, fără nici o legătură cu această „prezenţă" în cetatea dogilor, definitivat pînă în 1883 şi publicat prima dată de Titu Maiorescu în ediţia de *Poesii* din 1884, va reprezenta o ruptură radicală cu poetica romantismului, introducînd în literatura română *mitul Veneţiei*, prin trecerea de la imaginarul romantic la semantizarea metafizică.

Prelegere susţinută la Academia Română, Filiala Iaşi, 27 noiembrie 2004.
Publicată în *Prelegeri academice*, nr. 3, 2004, p. 103-119 şi în
Dacia literară, nr. 1, 2015, p. 109-122.

BRÂNCUŞI VĂZUT ÎN/DIN ITALIA

Constantin Brâncuşi în critica italiană

Printre principalii comentatori italieni ai operei marelui sculptor român Constantin Brâncuşi se află doi dintre cei mai însemnaţi critici şi istorici de artă din Italia contemporană: Mario de Micheli şi Giulio Carlo Argan.

Sfera de interes a lui Mario de Micheli, din care s-a tradus, la Editura Meridiane, în 1968, *Avangarda artistică a secolului XX*, cuprinde deopotrivă poezia (el fiind critic al poeziei dar totodată şi poet), artele plastice, estetica generală. În toate aceste direcţii ia în atenţie şi fenomenul românesc. Este, de altfel, primul din Italia care traduce din poezia lui Arghezi: publică la Milano volumul *Vers*, în acelaşi an, 1961, în care îi apărea la Florenţa un volum mai amplu de traduceri, *Antologia della poesia romena*, îngrijită de profesorul Mariano Baffi şi cu o prezentare a poetului Salvatore Quasimodo (care va da, în 1966, o versiune italiană proprie a poeziilor lui Tudor Arghezi). În 1967, Mario

de Micheli revine cu o nouă antologie, de această dată din poezia secolului XX: *Poeti romeni dopoguerra*, tipărită la Parma.

Cu un an înainte, apăruse la Milano, sub îngrijirea sa, la Fratelli Fabbri Editori, în „cea mai mare colecţie de artă din lume", *Maeştrii sculpturii*, albumul *Brâncuşi* prefaţat de un comentariu asupra vieţii şi operei sculptorului, realizat de acelaşi Mario de Micheli.

Peste zece ani, cu prilejul Centenarului naşterii marelui artist român, criticul italian va tipări, în „L'Unità" (2 aprilie), un studiu amplu, *O sculptură care acoperă cerul*, studiu care propune pătrunderea semnificaţiilor întregii opere brâncuşiene prin prisma complexului sculptural dela Tg.-Jiu: „Vorbind despre *Coloana infinită*, un ţăran bătrîn îmi spunea: «Reprezintă forţele generaţiilor tinzînd spre lumină. De aceea, nu e netedă. Se lărgeşte şi se strînge pentru că respiră. Şi noi, respirînd cu plămînii noştri, facem acelaşi lucru. Coloana reprezintă această respiraţie în efortul celor care au trăit înaintea noastră şi au murit». Această operă monumentală, după părerea mea, iluminează întreaga creaţie a lui Brâncuşi, îi face înţeleasă întreaga semnificaţie. Sugestiile folclorului românesc nu-i veneau, deci, numai din legende şi din datini, ci şi din fondul artei populare [...]. Este într-adevăr aceasta cheia care i-a deschis porţile unei noi cunoaşterii poetice în cîmpul artei, întrucît de aici a plecat pentru a ajunge la o autonomie absolută şi universală a invenţiei figurative. Acest principiu guvernează executarea tuturor capodoperelor sale, de la *Muza adormită*, din 1910, la *Mademoiselle Pogany*, în 1913, de la *Măiastra* din 1925, la *Pasărea în spaţiu* din 1940."

Concluzia, cu care îşi încheie studiul: „Astfel deci, plecînd de la o mitologie ţărănească, Brâncuşi ajungea la conceptul modern de formă, o formă de neuitat pentru că poartă cu sine o concepţie despre lume care a fost numai a sa", venea să îndreptăţească înţelegerea de mare adîncime a personalităţii creatoare a lui Brâncuşi din partea lui Joyce, reflectată de o frază din *Ulisse* cu care Mario de Micheli îşi încheia studiul introductiv din 1966 şi-şi deschidea studiul din 1967: „Se împlinesc anul acesta o sută de ani de la naşterea lui Constantin Brâncuşi, unul din marii pionieri ai sculpturii contemporane. James Joyce scria în *Ulisse*: «Marile mişcări care provoacă revoluţiile spiritului iau naştere din viziunile şi din visurile unui păstor din munţi, pentru care pămîntul nu este un cîmp de exploatat, ci o mamă plină de viaţă». Acest «păstor» despre care a scris Joyce este Brâncuşi. Este o apreciere care precede cu 37 de ani dispariţia sa".

Profesor la Universitatea din Roma, G. C. Argan, critic şi istoric de artă, preocupat de istoria artelor în general, s-a impus ca unul din cei mai profunzi interpreţi din ultima jumătate de veac ai artei moderne, urmărită deopotrivă în contextul tensiunilor ei interne şi în contextul mai larg, social-politic, ideologic, al genezei ei.

Dintre numeroasele sale studii, în limba română s-au tradus, la Editura Meridiane, patru cărţi fundamentale pentru înţelegerea artei moderne, dar şi a artei Renaşterii: *Căderea şi salvarea artei moderne*, 1970, *De la Bramante la Canova*, 1974, *Walter Gropius şi Bauhausul*, 1976, *Arta modernă*, vol. I-II, 1982.

În *Cuvîntul înainte* la traducerea dată de profesorul George Lăzărescu volumului *Dal Bramante al Canova*, Andrei Pleşu scoate în relief, pe de o parte, specificul argumentativ şi stilistic al demersului criticului italian: „Fastul documentaţiei, retorica perfectă a argumentelor, raportarea continuă a operei la autor, a autorului la epocă, a psihologiei la sociologie, a esteticii la filozofie, universalitatea impunătoare a informaţiei (de la arta italiană pînă la cea spaniolă şi britanică, de la chestiuni de literatură şi artă comparată, pînă la chestiuni de tehnică a restaurării sau de valorificare a stampei, de reproducere), toate acestea constituie caracteristicile unui spectacol de respectabilă anvergură, un spectacol intelectual integrabil, în bună măsură, colosalului «baroc», sufocant uneori, impresionant întotdeauna" (Argan, 1974: 7), pe de alta, capacitatea lui deosebită de a se deschide comunicării cu cititorul interesat de dinamica interioară şi exterioară a actului artistic: „Lectura acestei cărţi este o plăcere dificilă... Şi tocmai de aceea, o plăcere adînc formativă. [...] La sfîrşitul eforturilor tale, te vei afla, cititorule, poţi fi sigur de asta, în directă comunicare cu una din cele mai exersate inteligenţe ale istoriei de artă contemporană" (*ibidem*: 8).

În volumul II din masivul studiu *Arta modernă*, tradusă în 1982 de N. Rădulescu, tipărit în original la Florenţa în 1970, Brâncuşi este comentat mai ales prin *Măiastra*, expresie exemplară a stilisticii şi poeticii sculpturii sale: „Pasărea avea o formă creată pentru aerul şi lumina spaţiilor nemărginite, aproape exilată în spaţiul terestru limitat. Referirea la literatura şi arta populară este importantă ca motiv şi argument al opoziţiei lui Brâncuşi faţă de intelectualismul descompunerii analitice a cubismului incipient, căreia îi opunea o unitate formală absolută, care nu numai că identifică forma şi semnificatul, ci şi obiectul cu spaţiul. Pentru el, o operă de artă nu este un discurs, ci un cuvînt care spune şi poate totul, este magică. Admiră, ca şi cubiştii, integritatea plastică a artei negre (şi o explică mai tînărului său prieten, Modigliani, orientat atunci spre sculptură), dar nu o imită, deoarece socoteşte că se poate atinge aceeaşi valoare revenind la surse, la ethosul popular originar al culturii noastre" (idem, 1982: 166-167).

Aceeaşi poetică străbate „lecţiile" pe care Brâncuşi i le dă lui Modigliani. „Sculptorul român Brâncuşi, unul dintre primii lui prieteni – interpretează G. C. Argan – , îi sădeşte cultul formei pure şi închise, a cărei linie, sigură, plăsmuieşte şi defineşte volumul" (*ibidem*: 168-169).

Perspectiva poetică rămîne dominantă şi în articolul publicat în „Corriere della sera", la 12 martie 1976, anul Centenarului Brâncuşi, *Sculptura ab ovo* – cel mai amplu din cîte a scris G. C. Argan despre Brâncuşi – dar este

înscrisă aici într-un context foarte larg şi într-o mai apropiată legătură cu complexitatea dinamicii istoriei umane în secolul XX; în acest context, gîndirea şi opera sculpturală a lui Brâncuşi generează speranţa că arta se poate salva şi poate salva sacralitatea fiinţei umane.

Reproducem în versiune românească cea mai mare parte din acest fascinant studiu:

„Brâncuşi a fost opusul lui Picasso: departe de politică, de întrecerea mişcărilor de avangardă şi de vălmăşagul pieţii, căutător minuţios, taciturn, tipul omului de la munte, care era sau arăta că ar fi, în Babelul parizian din primele decenii ale secolului trecut, păstrător al unei vechi înţelepciuni ţărăneşti şi convins ca nimeni altul, chiar dacă nu mai era la modă, de spiritualitatea artei şi a esenţei sale transcendentale, dincolo de istorie. La Paris, unde ajunge pe jos în 1904, atras de strălucirea lui Rodin, care trece drept Victor Hugo dar mai degrabă Romain Rolland al sculpturii, a rămas pînă la moarte, în 1957, în atelierul său solitar din Montparnasse, pentru care îşi fabricase cu propriile mîini tot mobilierul şi care este acum reconstituit la Muzeul de artă modernă. Pe cînd mai era încă, printre ultimii sosiţi, în starea de căutare, avu curajul să întoarcă spatele maestrului ca şi amestecului său genial de clasicism şi modernism; pentru el sculptura nu era arta elocvenţei, ci a tăcerii. Porni pe un drum care părea fără ieşire, mai ales în momentul acela cînd Matisse, care făcea atunci multă sculptură, încercînd să asocieze echivocul impresionismului rodinian cu expresionismul tinerilor *fauves. Rugăciunea*, pentru cimitirul din Buzău, şi *Sărutul*, pentru cel din Montparnasse, sînt lucrări aproape contemporane cu *Les demoiselles d'Avignon* şi cu primele tablouri cubiste ale lui Picasso şi aproape la fel de revoluţionare, cel puţin pentru sculptură, cu tot misticismul simbolic al celei dintîi şi stilizarea particulară a celei de-a doua.

Într-un mod mai puţin descoperit şi mai subtil, opusul lui Brâncuşi a fost Duchamp, care, ca şi el, avea oroare de retorica senzaţiilor convertite în sentimente, dar desacraliza totul drastic, în timp ce pentru el sculptura era de-a dreptul un ritual de consacrare. A fost ultimul dintre simbolişti şi chiar dacă cu adevărat abstract nu a fost niciodată, lichidă definitiv naturalismul plastic, prevăzu minimalismul „structurilor primare", ajungînd şi el, pe alte căi, să demonstreze că în situaţia istorică dată arta nu poate decît să se analizeze, să se cunoască şi să se definească pe sine însăşi. Căutînd structura sau esenţa profundă a sculpturii, el a eliberat-o de legăturile care o făceau tributară picturii şi arhitecturii şi, încălcînd principiile monumentalului, fără să cadă în anecdotic, începu să conceapă forme exterm de simple, fără a fi geometrice, curbilinii şi plăcute la atingere, nu atît pentru a fi contemplate, cît pentru a trăi în apropierea lor.

* * *

A făcut şi Duchamp o sculptură pentru orbi, de atins prin introducerea mîinii în cutia în care era închisă. Amîndoi detestau scientismul pozitivist al artei „retiniste", dar Duchamp o combătea cu vechea doctrină ermetică a alchimiei, pe cînd Brâncuşi o făcea cu înţelepciunea ancestrală a basmului şi cu tehnica arhaică a artei populare. Aceasta, pentru el, nu era numai folclor. Cît priveşte basmul, îl concepea ca Propp şi, pentru alte aspecte, ca Eliade, adică nu pentru ceea ce părea să aibă de ingenuu şi de fantastic, ci ca o structură expresivă dezvoltată pe cîteva teme esenţiale şi constante, toate mai mult

sau mai puţin în legătură cu sacrul. În poetica sa, sculptura se conjugă cu sacralitatea precum ritualul cu mitul, este veriga care conjugă material concret, sfera esenţială cu cea a arhetipurilor sau a originilor; era o concepţie aparent inactuală, dar în fond profetică, într-o epocă în care, după ce abia învăţase să fie laică, începea să devină şi atee.

În realitate, Brâncuşi nu venera şi nici nu cultiva sacrul, îl voia dizolvat în cotidianul formelor simple şi necesare, ca ale pîinii sau uneltelor agricole. Sacrul nu era altceva decît sensul lumii şi trebuia căutat în lucrurile lumii prin tehnici care puteau fi rudimentare sau rafinate, provenind de la păstorii din Carpaţi sau de la negrii din Benin.

Un univers finit şi ordonat era casa rustică cu tot mobilierul, instrumental şi liturgic totodată, cu locurile destinate vieţii şi morţii, pregătirii mesei, apei, somnului, focului, şi cele de afară, bătătura, marile maşinării pentru prelucrarea grîului, laptelui, mustului, pentru ţesut. De jur împrejur, gardul din ramuri împletite, descinzînd din grilajul (ajurat) bizantin, marginea cimitirului, suprafaţa sacră a locuinţei de ţară, iar intrările aveau stîlpi cu simboluri malefice şi benefice, încoronaţi ca nişte iconostase. Este casa ca ansamblu de locuri magice şi simbolice, în care Bachelard va vedea experienţa care determină în prima copilărie („cînd nu mai sîntem copii, sîntem deja morţi", spunea Brâncuşi) noţiunile de spaţiu şi de timp, ca şi orice cunoaştere umană şi măsură a universului.

* * *

Astfel, acest păstor al României elabora o poetică neoplatonică şi plotiniană. Cine ştie de cîte ori, în vremea cînd era marele prieten al lui Amedeo Modigliani şi-l învăţa să sculpteze cu puritatea crudă a negrilor, va fi rîs cu el de zarva pe care o făceau futuriştii cu pretenţiile lor de a prinde mişcarea, viteza chiar, emulsionînd cu energie obiectul şi spaţiul. Despre mişcare el avea o concepţie de filozof presocratic. Fiind începutul a toate, nimic care să nu fie mişcare nu poate exista şi tocmai de aceea mişcarea nu poate fi gîndită şi văzută separat de lucruri, ca şi cum ar fi o energie care pune în mişcare din afară ceea ce prin natură e imobil. Nimic nu-i nemişcat; cînd forma e absolută, epuizează în sine toate relaţiile, absoarbe spaţiul natural sau atmosferic, e ca în golul pneumatic. Formele esenţiale ale corpului uman, ale păsării, ale peştelui, erau pentru el rezultatul raportului fiinţelor cu spaţiul terestru, atmosferic, acvatic şi nu-l reprezintă, ci-l definesc. *Pasărea în spaţiu* nu e o pasăre în zbor, ci o formă prelungită şi ogivală care s-a constituit în milenii de frecare cu curenţii de aer şi care acum, nemişcată, reflectă şi anulează spaţiul în fusul de metal strălucitor, distrugînd, în chiar aceste reflexii, propria consistenţă de obiect.

Nu se putea face nedreptate mai mare lui Brâncuşi decît cea pe care i-a adus-o industrialismul contemporan, folosind convexităţile modulate ale plasticii sale atît de pure în morfologia trecător aerodinamică şi, ca atare, de un simbolism trivial, a *design*-ului post-raţionalist; sau chiar Arp, cel mai inteligent dar şi cel mai infidel dintre interpreţii săi, schimbînd în biomorfism organic ceea ce pentru el era esenţa spirituală a universului.

Oricît de speculativă ar fi fost gîndirea sa, Brâncuşi a recunoscut importanţa temelor propuse de mişcarea de avangardă pe care n-o urma, dar nici n-o ignora. A avut şi o perspectivă urbanistică proprie, care, însă, nu era de reconstrucţie, ca cea a futuriştilor sau a lui Mondrian, ci de reconsacrare a mediului ambiant. În 1937 a revenit

în România şi pentru puţin timp, şi la Tîrgu-Jiu, oraşul cel mai aproape de munţii săi, a trasat un fel de itinerar ritual, poate drumul vieţii, care merge din grădina publică, mobilată cu scaune rudimentare din trunchiuri şi din piatră şi cu misterioasa *Masă a tăcerii*, pînă la *Poarta sărutului*, şi de aici la *Coloana fără sfîrşit*, o verticală de treizeci de metri, din multe romboiedre toate egale, din fontă, ca simbol al susţinerii terestre a boltei cerului.

Refuzînd ceea ce Zervos numea elocvenţa emoţiilor, exista pentru Brâncuşi pericolul să cadă în retorica opusă, a ezoterismului şi teosofiei, şi poate că nu e nici o nenorocire că împrejurările nu i-au permis să construiască cruciformul *Templu al meditaţiei*, proiectat în 1937 pentru Maharajahul din Indore. Şi fără această operă Brâncuşi rămîne unul din mediile prin care, în secolul nostru, concepţia orientală despre lume şi viaţă pătrunde în Europa. Poate de aceea, în agitaţia multicoloră a cosmopolitismului parizian a trăit izolat dar atent ca un eremit în schit, amabil cu cine-l căuta dar fără a căuta pe nimeni, adesea petrecînd ore şi zile întregi lustruindu-şi bronzurile cu gestul mîngîietor şi ritmic care făcea din *polissage* un exerciţiu ascetic. Amintit la 100 de ani de la naştere, în contextul tulbure al unei arte implicată în oroarea unei istorii înnebunite, Brâncuşi apare ca revoluţionarul non-violenţei, un Gandhi."

Constantin Brâncuşi şi Modigliani

Brâncuşi ajungea la Paris în 1904. Îşi găsea locuinţa modestă şi-şi amenaja atelier în Montparnasse. De aici, dintr-un spaţiu în care îşi reconstituie în linii esenţiale lumea românească pe care o purta în adîncul fiinţei sale, sculptorul propunea şi impunea un mod de a gîndi şi a face sculptură. „Aţi transformat anticul în modernitate", avea să sesizeze de la început, cu exactitate, Rousseau Vameşul.

Mai ales după „fuga" de la Rodin, pentru care venise la Paris, sculptorul român întîrzia, perioade lungi, în singurătatea atelierului, în dialog şi confruntare cu blocul de piatră, care-şi lăsa greu dezvăluit misterul ascuns, sau cu trunchiuri de arbori doborîţi, dar se afla în permanenţă şi în mijlocul boemei artistice pariziene, acolo unde se confruntau şi se maturizau noile direcţii ale artei secolului XX; se întîlnea cu Apollinaire, Picasso, Ezra Pound, Matisse, Modigliani, Joyce, cu unii dintre ei legînd adînci prietenii. Alţi prieteni erau românii Petre Neagoe şi V. G. Paleolog; primul, prieten al lui Brâncuşi încă din România şi din drumul său prin Europa (la München), şi rămas prieten statornic pînă la moartea sculptorului (1957), avea să se realizeze în America, în nuvelă şi roman. Îşi va aminti de toate acestea în romaul său *The Saint of Montparnasse*, publicat în 1956 la editura Chilton Books din Philadelphia şi New York, la cinci ani după moartea sa, şi tradus în limba română de Sever Trifu, în 1977.

Reţinem din romanul lui P. Neagoe dialogurile principale dintre cei doi prieteni, sculptorul român şi italianul Modigliani, maestru şi ucenic o vreme, semnificative pentru înţelegerea personalităţii fiecăruia şi a rolului pe care l-a avut prietenia dintre cei doi artişti în dezvoltarea artei lor.

Aceste dialoguri au deopotrivă virtutea exactităţii sau aproape exactităţii biograficului şi virtutea esenţialităţii poeticului, într-o carte în care realul îşi află îndreptăţire într-o lume semantică guvernată de legile esteticului prin noua identitate, pe care o primeşte, sau, mai exact, pe care şi-o dezvăluie, întrucît o avea încifrată în sine.

Prima întîlnire dintre Brâncuşi şi Modigliani pare să fi avut loc în momentul „despărţirii" sculptorului român de Rodin, de maestru şi de concepţia lui despre sculptură.

Cea de-a doua, care va reprezenta şi începutul unei îndelungi prietenii – de 17 ani – se va produce în momentul în care Brâncuşi lucra la *Sărutul*, primul semn al noii direcţii în sculptură intrat în conştiinţa publică prin monumentul funerar pentru Tanosha Gashevskaia din cimitirul Montparnasse.

* * *

„Bine dispus, într-o dimineaţă, deschise uşa atelierului artistul italian Amedeo Modigliani, care venise să-i vadă lucrările, după cum îi promisese cu cîteva zile înainte. Modigliani, treaz, se deosebea radical de artistul beat şi brutal pe care Constantin îl văzuse cerşind băutură după băutură prin cafenele. Era acum manierat şi rezervat. În timp ce-şi scotea pălăria neagră, tivită cu alb, spuse: «Sper că nu te deranjez. Locuiesc aproape de tine, în Le Ruche, şi aş putea veni oricînd altădată».

Constantin, asigurîndu-l că era bine venit, îl pofti înăuntru [...]. Cînd intră în atelier, [Modigliani] înlemni cu ochii holbaţi de mirare [...]. «Eşti un geniu. N-am mai văzut aşa ceva niciodată», şi se uită ciudat la sculptorul bărbos, de parcă acum l-ar fi văzut pentru întîia oară [...]. Modigliani tremura de emoţie. Se întoarse cu ochii strălucind spre Constantin şi zise: «Aici renaşte arta! Sînt onorat că mă găsesc aici. E o zi mare pentru mine şi sînt fericit că te-am întîlnit».

Aprecierea îl bucură pe Constantin, care rîse radios şi răspunse: «Vorbele tale îmi amintesc de scrierile lui Pascal: *Nu m-ai căuta, dacă nu m-ai fi găsit*». «Adevărat, adevărat», răspunse Modigliani surescitat. «Iubesc figura umană, dar nu i-am găsit încă o expresie nouă. Prin noua geometrie deschizi şi un drum nou în sculptură. Rodin o conduce spre ruină. Am modelat în ceară şi ghips în acest fel, dar niciodată în piatră. Există un sculptor italian care sparge suprafeţele de parcă ar fi dizolvate în lumină. Dar tu te afli în cealaltă extremă» [...]. «Ca să rezolvi dilemele, trebuie să uneşti formele opuse. Asceţii chinezi ştiu asta de mult. Există o unitate între spirit şi materie, desigur, dacă o cauţi».

Modigliani pocni din degete: «Asta e! Eu am căutat această unitate. Am pe pereţi reproduceri ale maeştrilor italieni. Există o legătură în toată arta măreaţă a trecutului: de la cea bizantină la cea sieneză; de la sculptura gotică la stilul tău. Marinetti m-a vizitat acum cîteva zile. Dorea să semnez *Manifestul* futurist. Asta însemna să distrug toate pînzele făcute înainte. Să le distrug? Mi-aş omorî mai bine mama! L-am dat afară. Apoi, mi-am dat seama că numai devenind sculptor voi găsi veriga pierdută. Aş găsi astfel forma ce a supravieţuit tuturor şcolilor, devenind un om al peşterilor. Voi ciopli în piatră, mă voi întoarce la copilăria rasei umane. Mă voi transforma, devenind un începător, un student. Sculptorii din *Le Ruche* se joacă cu lutul de parcă ar face torturi de nuntă. Dar tu, tu eşti altfel. Ştii să trezeşti arta la viaţă.

Dă-mi o daltă şi un ciocan şi lasă-mă să dau prima lovitură. Doresc din tot sufletul să devin sculptor».

Constantin rîse în faţa entuziasmului copilăresc al lui Modigliani, arătîndu-i o piatră calcaroasă:

«Îţi dau o daltă şi un ciocan, dar s-ar putea să strici piatra. Eu nu lovesc decît cînd piatra mi-a arătat ce trebuie să fac. Aştept pînă cînd imaginea interioară se formează în minte» [...]. «Hai să ajungem la o înţelegere. Primesc lunar un cec din Italia şi am un prieten bun, doctorul Alexander, care îmi mai cumpără din lucrări. Hai să împărţim chiria ca să pot lucra cu tine. Dacă doreşti îţi voi spune maestre». Constantin nu avea nevoie de complimente, dar fu convins de entuziasmul din ochii rugători ai italianului şi acceptă. Căzură de acord asupra chiriei şi Constantin îi promise să-i dezvăluie misterul noii sculpturi [...].

Într-o după-masă Modi încerca să-i facă un portret. Aruncă însă pensula jos după ce pictă fundalul: «Degeaba, nu te pot prinde. Eşti la fel de viclean ca o vulpe pentru că eşti un ţăran omenos. Nu poţi să apari nici în chip de om de ştiinţă, deşi eşti tot atît de absent. Eşti un bucătar excelent. N-am gustat niciodată o friptură mai bună ca cea făcută de tine. Dar cum să te pictez ca bucătar? Ştiu că nu mănînci zile întregi pentru a ajunge la revelaţie. Dar nici sfînt nu eşti, de vreme ce ţi se aprind ochii după fete. Eşti prea complex. Cum aş putea să găsesc trăsătura esenţială? De fapt, e greşeala ta. Hotărăşte-te odată: ce faţă preferi? Eşti chiar mai misterios decît Rousseau. Îl cunoşti pe Rousseau? întrebă el scoţînd o carte de vizită din buzunar. Dă serate muzicale în fiecare sîmbătă seara. Chiar acum am primit o invitaţie şi te duc şi pe tine. Poate că Rousseau va dezlega misterul tău»" (Neagoe, 1977: 134-137, 149).

Constantin Brâncuşi într-un muzeu din Veneţia

La sfîrşitul toamnei 1909, Constantin Brâncuşi trecea la înfruntarea unui motiv nou în sculptura sa, adîncind direcţia noii poetici a sculpturii începută prin *Sărutul* – revelarea esenţei componentelor luminii: motivul *păsării*, cu esenţa sa – *zborul*.

„Toată viaţa – îşi aminteşte criticul de artă Mario de Micheli o mărturisire a sculptorului român, în *Introducerea* la albumul *Brâncuşi* tipărit, în 1966, la Milano, în colecţia *I maestri della scultura* – nu am căutat decît esenţa zborului. Zborul. Ce fericire!"

De-a lungul a trei decenii, sculptorul realizează 29 de versiuni ale motivului, după Petre Pandrea şi Mario de Micheli, 33 de variante şi de replici, după V. G. Paleolog.

Întemeindu-se pe desfăşurarea specifică a raportului dintre motivul *păsării* şi esenţa sa semnificativă: *zborul*, Athena T. Spear, fiica lui C. Tacha (care şi-a susţinut doctoratul la Paris cu tema *Evoluţia motivului păsării în opera lui Constantin Brâncuşi*) identifică în monografia sa, *Păsările lui Brâncuşi* (tipărită la New York, în 1969, şi tradusă în limba română de Ana Olos, în 1976, la Editura Meridiane) trei tipuri fundamentale la care aparţin cele circa treizeci de variante/versiuni. Cele trei tipuri poetice, trepte în înţelegerea şi desfăşurarea motivului *pasăre* – *zbor*, sînt numite cu termenii sub care au fost catalogate de Brâncuşi însuşi în lista pregătită pentru maharadjahul din Indore

pentru care Brâncuşi ar fi trebuit să înalţe, în India, un *Templu al iubirii*: 1) *Măiastra*, 2) *Pasărea de aur*, 3) *Pasărea în spaţiu*.

Cîte o variantă din tipurile *Măiastra* şi *Pasărea în spaţiu* reprezintă, la Veneţia, în *Raccolta Peggy Guggenheim* (întemeiată de cea care a fost în anii '20 prietenă apropiată sculptorului), una din cele mai importante colecţii de artă modernă din Europa, *direcţia Brâncuşi*, într-un spaţiu în care sînt reprezentate cele mai importante curente din arta secolului XX: cubismul (Picasso, Braque etc.), futurismul (Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Fr. Picadia, Max Ernst, Salvador Dali), expresionismul (Massimo Campigli, H. Moore) etc.

Tipul *Măiastra* este pus de Brâncuşi însuşi în legătură cu mitologia românească: „Această pasăre eu o numesc *Măiastra*. În basmele româneşti *Măiastra* este pasărea miraculoasă, care scoate pe îndrăgostiţi din pădurea răului".

Şi tot Brâncuşi îi fixează şi semnificaţia ei esenţială: „*Pasărea măiastră* este un simbol al zborului ce îl eliberează pe om din limitele materiei inerte. Aici am avut de luptat cu două mari probleme. Trebuia să arăt în formă plastică sensul spiritului, care este legat de materie. Concomitent, trebuie să fuzionez toate formele într-o unitate perfectă. Chiar formale contradictorii trebuiau să se unifice într-o comuniune nouă, finală. În filosofia mea asupra vieţii, separarea materiei de spirit şi orice soi de dualitate rămîne o iluzie. Sufletul şi lutul formează o unitate. Prin acest oval al trupului Păsării măiestre eu am separat şi am combinat două mişcări imperioase – una deasupra ovalului şi alta – dedesubt. Mă întrebam singur: cum trebuie să balansezi oare formele pentru a da Păsării un sens al zborului – fără efort? După cum observaţi, am reuşit cumva să fac ca Pasărea măiastră să plutească" (Zărnescu, 1994: 121).

În acelaşi sens defineşte tipul *Măiastra* Eugen Ionescu, preluat de Mario de Micheli în caracterizarea sintetică a reproducerii fotografice din albumul de la Fratelli Fabri Editori a variantei din Galeria Peggy Guggenheim (realizată în bronz, 63,5 cm): „Surprinzătoare, incredibilă: folclor fără pitoresc; realitate anti-realistă; figuri dincolo de figurativ, ştiinţă şi mister".

În studiul introductiv al albumului, Mario de Micheli sesizează cu o exactă intuiţie estetică tensiunea internă specifică tipului *Măiastra*: „Chiar cînd lucra la *Măiastra*, care e o pasăre încă neînălţată în aer, el se gîndea la zbor. Dacă într-adevăr *Măiastra* nu este încă în zbor, ea e totuşi pe punctul de a se avînta. În ea se află deja tensiunea care precede zvîcnetul zborului".

Criticul italian îşi întăreşte interpretarea cu descrierea din interior a sculptorului însuşi: „Aş dori ca *Măiastra* mea să îşi ridice capul fără a exprima cumva prin această mişcare mîndrie, sfidare sau orgoliu. A fost una dintre cele mai dificile probleme şi nu numai după o îndelungată străduinţă, eu am izbutit să redau această mişcare – integrată în avîntul zborului" (*ibidem*: 121-122).

Cea de-a doua sculptură de la Galeria Peggy Guggenheim, *Pasăre în zbor* (realizată în bronz, 132 cm, în 1940), este una din cele 22 de variante răspîndite

în muzee şi colecţii de renume din întreaga lume (Musée National d'Art Moderne, Paris, Museum of Modern Art, New York, The Australian National Gallery, Canberra, Kunsthaus, Zürich, Colecţia A. Rockefeller, New York etc.), parcă susţinîndu-şi şi în acest mod semnificaţia.

În comentariul la *Pasărea în spaţiu*, din studiul său introductiv, Mario de Micheli scoate în relief două elemente, expresie, de fapt, a două principii generatoare ale poeticii sculpturilor sale:

- armonizarea contrariilor în însuşi obiectul sculptural (*neted şi sever, dur şi strălucitor*), sau în sensurile lui imediate (*viteză şi linişte*);
- armonizarea contingentului cu transcendentul în dezvoltarea semnificaţiei simbolului.

Pasărea în spaţiu, pe care Brâncuşi ar fi văzut-o într-o variantă înălţată la Paris în faţa Turnului Eiffel, „umplînd cerul", stă în interpretarea lui Mario de Micheli alături de *Coloana infinită* din complexul de la Tîrgu-Jiu, „simbol care uneşte pămîntul şi cerul, coloană care este arbore umanizat, semnul unei aspiraţii ideale nelimitate".

Dacia literară (serie nouă), anul V, nr. 3/1994, p. 34-38.

ANUL EMINESCU LA VENEŢIA

Poet de valoare universală, Eminescu rămîne încă puţin cunoscut în alte culturi, cu toate că originalitatea limbajului şi profunzimea lumii semantice a creaţiei sale poetice, care poartă însemnele asumării întrebărilor esenţiale ale fiinţei umane în raport cu Fiinţa lumii au fost puse din plin în lumină de savanţi de prestigiu din cultura europeană, precum Rosa Del Conte, Alain Guillermou sau alţii.

Există oameni pentru care a-ţi face iluzii este o vină... Sîntem de cu totul altă părere. Şi, de aceea, cu iluzia dar şi cu încrederea că se poate înainta, fie cît de puţin, în cunoaşterea şi recunoaşterea acelor valori ale spiritului care au în lăuntrul lor încărcătura universalităţii, s-au organizat în anul 2000, la Veneţia (la Institutul Român de Cultură şi Cercetări Umaniste şi la Ateneo Veneto) mai multe manifestări ştiinţifice consacrate personalităţii lui Eminescu.

Cu aceeaşi convingere a fost organizat, între 18 şi 20 mai, şi Colocviul internaţional „Mihai Eminescu".

De ce tocmai la Veneţia?

În primul rînd, pentru că aici s-a desfăşurat o importantă întîlnire ştiinţifică asupra personalităţii lui Eminescu, în 1964, din iniţiativa profesoarei Rosa Del Conte, titulara catedrei de Limba şi literatura română de la Universitatea „La Sapienza" din Roma, în colaborare cu Fundaţia „G. Cini" – Isola San Giorgio Maggiore – Veneţia şi cu sprijinul Comisiei Italiene pentru

UNESCO; legătura aveau să o facă trei dintre personalităţile direct implicate în organizarea Colocviului din 1964:

„Urez deplin succes acestui al doilea Colocviu veneţian consacrat lui Eminescu, convinsă că lucrările se vor desfăşura în acel spirit de armonie a dezbaterilor care se potriveşte atît de bine naturii polemice a lui Eminescu, nemumificat de obişnuita retorică comemorativă.

Aş dori ca umbrele acelora care au participat la Colocviul internaţional Eminescu din 1964, aici la Veneţia, să se dovedească vii şi stimulante şi astăzi în amintirea noastră plină de recunoştinţă" (din mesajul transmis de Rosa Del Conte, care şi-a exprimat în acelaşi timp regretul că nu poate fi prezentă la Veneţia la lucrările Colocviului: „Exprimîndu-mi părerea de rău pentru o renunţare la care mă obligă probleme de sănătate, vă rog pe Dv. să fiţi interpretul sentimentului de «solidaritate» sub semnul lui Eminescu, prin care mă asociez iluştrilor oameni de ştiinţă prezenţi la Veneţia");

„Primesc cu multă bucurie ideea organizării Colocviului internaţional «Mihai Eminescu», care stă în legătură cu cel din 1964... Folosesc acest prilej pentru a exprima urările cele mai vii pentru reuşita unei manifestări atît de bogată în semnificaţii în planul culturii celei mai înalte, precum şi în planul colaborării culturale" (Maria-Luisa Paronetti Velier – Comisia Naţională Italiană pentru UNESCO, în 1964);

„Vă transmit cele mai entuziaste urări de succes în desfăşurarea manifestărilor binevenite la aniversarea a 150 de ani de la naşterea lui Mihai Eminescu.

Am fost la originea iniţiativei profesoarei Rosa Del Conte a Colocviului internaţional din 1964. În măsura posibilităţilor, voi fi alături de Dumneavoastră şi de această dată" (Prof. Vittore Branca, Fundaţia „G. Cini" – Veneţia).

În al doilea rînd, pentru că exegeta Rosa Del Conte a îmbrăţişat cu mult entuziasm ideea acestei a doua ediţii a Colocviului, în mai 1988, cînd, tot la Veneţia, i-a fost înmînată diploma de conferire a înaltului titlu ştiinţific de *Doctor Honoris Causa* al Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi:

„Mulţumesc mult domnului Rector al Universităţii «Alexandru Ioan Cuza» din Iaşi, prof. Gh. Popa, iluştrilor colegi ai Senatului Academic şi tuturor celor care au vrut să acorde o atît de înaltă recunoaştere a activităţii mele aproape semicentenare în cîmpul culturii româneşti... Doresc să afirm că eu consider nu numai o onoare, dar şi un privilegiu, să fac parte din corpul academic al acestei vechi Universităţi din Iaşi, sub multe aspecte, legată de viaţa, opera şi personalitatea lui Eminescu.

Mulţumirile mele se extind asupra tuturor celor care au făcut ca ceremonia, în afara obişnuitelor scheme formale, să se desfăşoare într-o atmosferă de caldă solidaritate colegială. În plus, mai există ceva care conferă acestei ceremonii un caracter special şi îi adînceşte semnificaţia: este alegerea ambianţei şi a oraşului în care ea are loc".

Şi pentru încă un motiv s-a organizat Colocviul „Eminescu" la Veneţia. Pentru că există la Veneţia un Institut Român de Cultură şi Cercetări Umaniste, iar principalul rol al unei asemenea instituţii în străinătate este să facă toate eforturile pentru a introduce în circulaţie valorile autentice ale spiritualităţii româneşti.

Cu această înţelegere, în mai 2000, la Veneţia nu s-a organizat doar un Colocviu ştiinţific asupra personalităţii lui Eminescu, ci s-a conceput şi s-a dus la capăt, în pofida unor dificultăţi şi impedimente de naturi foarte diferite, o întîlnire mai amplă, mai complexă, menită să pună în lumină diverse valori spirituale de înalt nivel ale culturii române: un concert de deschidere susţinut, în frumoasa biserică veneţiană Santa Maria dei Derelitti, de cvartetul „Voces", bine cunoscut în Europa, un recital de pian, oferit de renumita muziciană, pianistă şi profesoară, plecată din România, Lory Wallfisch, cu muzică de George Enescu în programul ambelor concerte, expoziţia de artă „Iaşi – Uşi celebre, uşi umile" a lui Val Gheorghiu, unul din cei mai importanţi pictori români contemporani, expoziţia de manuscrise eminesciene organizată cu sprijinul Memorialului Ipoteşti – Centrul Naţional de Studii „Mihai Eminescu" şi al Muzeului Literaturii Române din Iaşi.

În acelaşi context, s-a realizat un medalion „Eminescu" în marmoră albă de Carrara, creaţie a sculptorului de origine română Ion Dumitru Şerban. Finalizat cu oarecare întîrziere, medalionul a fost instalat pe peretele din faţă al holului de intrare în Institutul Român de Cultură şi Cercetări Umaniste şi „consacrat" de 1 Decembrie, cu prilejul Zilei Naţionale a României, concomitent cu inaugurarea expoziţiei fotografice „Mînăstirile Bucovinei – Patrimoniu al Umanităţii", organizată în colaborare cu Inspectoratul pentru Cultură al Judeţului Suceava.

Lucrările Colocviului au fost deschise de Rectorul Universităţii Ca'Foscari, prof. Maurizio Rispoli. S-a dat citire, apoi, mesajului Rectorului Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, prof. Dumitru Oprea, şi celui transmis de Rosa Del Conte, după care au rostit cuvinte de salut Laurenţiu Ulici, preşedintele Uniunii Scriitorilor din România şi I. Bulei, directorul Institutului Român de Cultură şi Cercetări Umaniste de la Veneţia.

La Colocviu şi-au anunţat de la început participarea oameni de ştiinţă români (din România, Republica Moldova: Mihai Cimpoi şi Maria Şleahtiţchi şi din Belgia: Mihai Nasta), francezi şi italieni (Rosa Del Conte, Lorenzo Renzi, Marco Cugno, Roberto Scagno, Fulvio del Fabbro, Celestina Fanella, Teresa Ferro). Din diferite motive, unii dintre ei nu au putut fi prezenţi, între 18-20 mai, la Veneţia, dar au trimis spre publicare textul comunicărilor anunţate din timp.

Cei prezenţi la lucrări (personalităţi reprezentative ale culturii contemporane sau reprezentanţi ai unei noi generaţii de cercetători în sfera ştiinţei literaturii) au deschis, prin majoritatea lucrărilor, expuse în cele trei dimineţi

ale Colocviului (desfăşurate în Aula „Margherita" a Universităţii Ca'Foscari şi într-o aulă festivă în palatul veneţian Contarini-Minelli, situat lîngă biserica lui Tintoretto, Maddona dell'Orto, nu departe de Palazzo Correr – sediul Institutului Român), unghiuri semnificative, în bună măsură noi, de interpretare a personalităţii şi creaţiei eminesciene, puncte de plecare pentru discuţiile desfăşurate la nivel academic în primele două zile.

Prof. Lorenzo Renzi, de la Universitatea din Padova, personalitate reprezentativă a filologiei contemporane în înţelegere clasică, profund cunoscător al limbii şi culturii române, a făcut observaţii de mare fineţe filologică şi poetică asupra poemului *Luceafărul.* Prof. Roberto Scagno, de la Universitatea din Padova, specialist în creaţia lui Mircea Eliade, şi el foarte bun cunoscător al limbii şi culturii române, a identificat elemente specifice ale fantasticului în proza artistică eminesciană.

Lory Wallfisch, din S.U.A., personalitate recunoscută a muzicii contemporane (pianist, pedagog şi analist) a discutat în comunicarea sa mai multe creaţii enesciene cu punct de plecare în poezia lui Eminescu, subliniind totodată, în intervenţia la dezbateri, pe marginea altor comunicări, din interiorul cunoaşterii profunde a muzicii, specificul semanticii termenului „a cînta" în limba română, semn poetic din nucleul principal al lexicului, expresie a unui principiu fundamental al poeticii eminesciene.

Prof. Teresa Ferro, de la Universităţile din Catania (Sicilia) şi Udine, mai tradiţionalistă în interpretare, a pus în lumină aspecte relevante ale concepţiei lui Eminescu privind unitatea şi specificul limbii române din perspectiva raporturilor *limbă – cultură* şi *limbă – identitate naţională.*

Prof. J. L. Courriol, de la Universitatea din Lyon, a abordat, poate cu prea mult optimism, problema traducerii şi traductibilităţii poeziei lui Eminescu în limba franceză.

O lectură inteligentă a publicisticii eminesciene a oferit prof. Livia Cotorcea, o lectură necesară într-o vreme în care se răstălmăcesc gîndirea şi poziţia lui Eminescu în probleme esenţiale ale identităţii româneşti, pentru a fi supuse procustian unor stindarde demagogice.

Din perspective poetice moderne, mai multe lucrări au identificat principii fundamentale care guvernează limbajul poetic şi universul semantic al creaţiei eminesciene: Mihai Cimpoi – *„Cumpăna" eminesciană,* Ileana Oancea – *Universul textului,* Felicia Giurgiu – *Unitatea stilistică eminesciană,* D. Irimia – *Limbajul poetic eminescian: de la limba fenomenală la limba esenţială,* Cristina Florescu – *„A cînta – a suna" în poetica lui Eminescu,* Lucia Cifor – *Simbolismul semnului poetic „icoană",* Mariana Neţ – *Accente simboliste la Mihai Eminescu.*

Alte comunicări s-au desfăşurat din perspectiva poeticii eminesciene: Simona Drăgan – *Hyperion şi „Oda" lui Eminescu,* Valeriu P. Stancu – *Poetica variantelor („Peste vîrfuri" şi „Odă în metru antic").*

Dintr-un alt unghi, prin lucrările prezentate, prof. Gh. Ciompec – *Receptarea în negativ a poeziei lui Eminescu între ideologie şi estetică*, şi Teodora Stanciu, de la Radio Bucureşti – *Momente ale interpretării lui Eminesciu la Radio*, au făcut o critică a criticii, relevînd diferite moduri de alienare a receptării şi „orientării" receptării creaţiei eminesciene.

Alte aspecte ale poeziei eminesciene au abordat Laurenţiu Ulici, Cr. Livescu şi M. Mincu.

A rămas, din păcate, mai puţin reprezentată perspectiva comparativă; Dan Mănucă a dat o altă interpretare raportului îndelung discutat Eminescu – Lenau, Tr. Diaconescu a adus în atenţie surprinzătoare coincidenţe în prezenţa motivului „speranţei" la Ovidiu şi Eminescu. În interpretarea principiilor care guvernează funcţionarea limbajului poetic eminescian, D. Irimia a urmărit procesul prin care o creaţie a italianului G. Cerri – punct de plecare – a devenit poemul eminescian *Veneţia*, semnificativ sub multe aspecte pentru poetica lui Eminescu.

Iosif Cheie-Pantea a identificat şi a dat o interpretare de mare subtilitate raportului Eminescu – Cioran, cu privire specială asupra Răului, luînd în atenţie mai ales *Rugăciunea unui dac* şi *Tratatul de descompunere.*

Această a doua ediţie a Colocviului internaţional „Mihai Eminescu" de la Veneţia s-a impus, între manifestările prilejuite de Anul Eminescu şi de înscrierea în Calendarul UNESCO – 2000 aniversarea a 150 de ani de la naşterea poetului, prin ceea ce a fost complementaritatea poezie-muzică-pictură, la un înalt nivel de reprezentare, uşa deschisă la televiziunea naţională italiană, care a relatat, la ore de vîrf, în mod repetat, şi sub forma unui scurt interviu, despre această manifestare, precum şi prin ceea ce lasă în urmă.

Lucrările Colocviului, tipărite în volum (inclusiv ale celor care nu au putut fi prezenţi la Veneţia, dar au trimis textul comunicărilor: Const. Ciopraga, Mihai Zamfir, Ion Pogorilovschi, Celestina Fanella, Val. Coşereanu) în limbile franceză şi italiană, cu sprijinul Ministerului Educaţiei Naţionale, vor intra în biblioteci publice din Italia, România şi din alte ţări europene, precum şi în biblioteci personale.

La intrarea în Institutul Român de Cultură şi Cercetări Umaniste din Veneţia se află în sfîrşit o reprezentare sculpturală Eminescu în Italia: medalionul de marmoră albă de Carrara, aceeaşi imagine pe care veneţieni şi neveneţieni au întîlnit-o în varianta tipărită pe afişul anunţînd manifestările „Eminescu" din mai, în gara centrală Venezia-Santa Lucia, la Rialto, în San Marco, la biserica lui Vivaldi, la Santa Maria dei Frari, la biserica lui Tintoretto, la Santa Maria dei Derelitti, la Universitatea Ca'Foscari etc., sau pe manşeta mapei conţinînd materialele Colocviului (o *Cronologie* şi mai multe imagini fotografice Eminescu, realizate la Centrul de Studii Naţionale „Mihai Eminescu" de la Ipoteşti). Sub portretul de tinereţe al lui Eminescu, de pe manşeta mapei

realizată la o tipografie din Veneția, au rămas să fie citite, în limbile română și italiană, versurile:

„Numai poetul
Ca păsări ce zboară
Deasupra valurilor,
Trece peste nemărginirea timpului...

Solo il poeta
Come ucelli che volano
Sopra le onde
Passa oltre l'infinito del tempo..."

Convorbiri literare, nr. 1, 2001, p. 4.

ANUL BRÂNCUȘI LA VENEȚIA

În mod semnificativ sub mai multe aspecte, la un an de la Colocviul Internațional „Mihai Eminescu" (Veneția, 18-20 mai 2000), între 17 și 25 mai 2001 s-au organizat, la Institutul Român de Cultură și Cercetări Umaniste, în colaborare cu Colecția/Muzeul „Peggy Guggenheim", sub patronajul municipalității Veneția, o suită de manifestări cultural-științifice pentru aniversarea a 125 de ani de la nașterea sculptorului român Constantin Brâncuși.

În prima zi, joi 17 mai, Ion Pogorilovschi, de la Institutul de Filosofie al Academiei Române, a susținut, la sediul Institutului Român de Cultură, conferința *Sculptura lui Brâncuși începe cu Via Crucis.*

Cunoscut, între altele, ca autor al unui studiu fundamental consacrat ansamblului sculptural-arhitectonic de la Tg.-Jiu, publicat mai întîi în limba română, *Descoperirea capodoperei*, Iași, Editura Junimea, 1976, 402 p., ulterior în limba engleză, *A Commentary on the Masterpiece*, Iași, Junimea, 1987, reluat, printr-o re-elaborare semnificativ adîncită, în 2000: *Brâncuși. Apogeul imaginarului*, Editura Fundației „Constantin Brâncuși", Tg.-Jiu, doctorul în filosofie Ion Pogorilovschi este, în ultimele decenii, cel mai substanțial exeget al operei lui Brâncuși, în universul căreia intră din perspectiva cea mai apropiată concepției sculptorului român, a consubstanțialității *expresie sculpturală – semnificație filosofică.*

Din această perspectivă a interpretat Ion Pogorilovschi, în conferința de la Veneția, *Rugăciune*, sculptură care, alături de *Cuminţenia pămîntului* și de *Sărutul*, din aceeași perioadă (1907-1910), anunță schimbări radicale în estetica lui Brâncuși și în întreaga dezvoltare a sculpturii moderne în secolul XX. „Înapoi la natură – avea să scrie într-un aforism sculptorul – și la naturalitatea filosofică, adică la *Cuminţenia pămîntului*" (Zărnescu, 1994: 115), *„Sărutul*

(această capodoperă din tinereţe) a reprezentat pentru mine drumul Damascului" (*ibidem*: 112).

Identificînd în sculptura lui Brâncuşi sacrul ca originaritate, Ion Pogorilovschi a putut recunoaşte în *Rugăciune* – printr-o interpretare din multiple unghiuri – existenţa unei dimensiuni profunde a fiinţei umane prin apropierea expresiei sculpturale a creaţiei lui Brâncuşi de urcarea şi căderile lui Iisus purtînd Crucea, pe drumul Golgotei. Cu această înţelegere, care s-a adîncit şi nuanţat prin discuţiile care le-a provocat, s-a deschis în acelaşi timp drum spre interpretarea ansamblului de la Tg.-Jiu ca *Via Sacra – un drum iniţiatic al fiinţei umane.* Din aceeaşi perspectivă – avea să observe, în intervenţia sa, Claudia Rech, reprezentînd conducerea Colecţiei „Peggy Guggenheim" la omagierea lui Brâncuşi – urma să fie percepută *Măiastra* şi *Pasăre în spaţiu/văzduh* din muzeul veneţian: aspiraţia spre înalt odată cu depăşirea limitelor condiţiei umane. Ideea este reprezentată în textele lui Brâncuşi: „Spre imensitatea văzduhului" – aceasta este *Pasărea* mea [...]. Eu nu doresc să reprezint nici o pasăre, ci să exprim însuşirea în sine, spiritul ei: zborul, elanul... Nu cred că voi izbuti vreodată... Dumnezeirea este pretutindeni; şi cînd uiţi cu desăvîrşire de tine însuţi şi cînd te simţi umil şi cînd te dăruieşti. Divinitatea rămîne în opera ta; ea este magică... Ei bine, o doamnă de la New York, care a simţit într-adevăr acest lucru, a îngenunchiat şi a plîns în faţa uneia din *Măiestrele* mele. Iubesc tot ceea ce se înalţă" (*ibidem*: 119).

Cu această deschidere spre sensuri de adîncime ale operei lui Brâncuşi avea să fie propusă apoi receptării expoziţia fotografică *Tg.-Jiu – Via Sacra*, realizată de bine-cunoscutul Vasile Blendea, fotograf la Curtea valorilor autentice ale spiritualităţii româneşti: Eminescu, Marin Preda, Nichita Stănescu... şi vernisată în aceeaşi seară, în prezenţa artistului.

După o introducere în lumea lui Brâncuşi din Hobiţa şi în spaţiul sacru al Ansamblului de la Tg.-Jiu, interpretat în mod semnificativ ca triptic: *Masa tăcerii – Poarta sărutului – Coloana fără sfîrşit* (Ansamblului i s-a acordat în 1994 Premiul Internaţional Carlo Scarpa), expoziţia lui V. Blendea s-a focalizat pe *Coloana fără sfîrşit.* Fotografiile, realizate după restaurare, preluînd *Coloana* din multiple perspective, unghiuri şi variante de lumină, într-o desfăşurare prin care „documentul" lasă loc sugestiei, îl determină pe vizitator să se întoarcă la tripticul din spaţiul central al expoziţiei, întîrziind, eventual încă o dată, şi asupra textului unui fragment al poetului Ezra Pound, reprodus în *Programul* manifestărilor Brâncuşi: „Brâncuşi mi s-a părut un sfînt,/ este primul pe lista mea/ a valorilor din «Guide to Kulchur»/ Vreau să-i văd *Masa tăcerii.* Un prieten veneţian/ mi-a propus să mă ducă în România/ s-o văd".

Drumul spre cunoaşterea locului lui Brâncuşi în arta secolului XX avea să treacă vineri, 18 mai, pe la Muzeul „Peggy Guggenheim". Aici, după ce s-a rezolvat problema numărului mare al celor interesaţi de cunoaşterea operei sculptorului român, profesoara Giuseppina Dal Canton, titulara cursului de

Istoria artei moderne la Universitatea Ca'Foscari din Veneţia, i-a introdus pe cei prezenţi în lumea artistică a primei jumătăţi a secolului XX, foarte bine reprezentată în acest muzeu de artă modernă, o colecţie de capodopere în măsură să dea seama despre răsturnările produse în sculptură şi pictură prin dezvoltarea unor mişcări de avangardă care au cuprins deopotrivă artele plastice, arta cuvîntului şi muzica.

Colecţia (parte din ea) este expusă într-un spaţiu generos – Palazzo Venier – cunoscut şi ca Palazzo dei Leoni, după cei doi lei din piatră care străjuiesc intrarea, printr-o terasă, dinspre Canal Grande (intrare, în vremea în care vila era locuinţa lui Peggy Guggenheim şi loc de întîlnire a artiştilor vremii, între care sculptori şi pictori reprezentaţi acum în muzeu, dar şi scriitori: Truman Capote, Tennessee Williams, Jean Cocteau, Somerset Maugham, Samuel Beckett, compozitorul Igor Stravinski care, evident, ajungeau aici cu gondola...), în mai multe săli şi în grădină (unde se află şi mormîntul întemeietoarei colecţiei).

În acest spaţiu se află reunite creaţii ale sculptorilor şi pictorilor care s-au întîlnit de mai multe ori la Paris, mai întîi, unii chiar în Atelierul românului din Impasse Ronsin (unde intrau şi Apollinaire, Joyce, E. Pound – care avea să scrie în 1921 primul eseu de exactă înţelegere a artei lui Brâncuşi –, muzicianul Erik Satie ş.a.), apoi în diverse expoziţii în Europa sau în America: Constantin Brâncuşi, J. Moor, Max Ernst, Arp, Lipchitz, Léger, Archinpenko, Kandinsky, Metyinger, Magritte, Victor Brauner, Picabia, Mondrian, Georges Braque, Pablo Picasso, Calder ş.a.

* * *

După ce deschisese la Londra, în anii '30, Galeria „Guggenheim Jeune", în care au expus Brâncuşi, Arp, Moor, Modigliani, Kandinsky, Calder, Yves Tanguy, sfătuită de Marcel Duchamp (care avea să devină prietenul şi impresarul lui Brâncuşi) şi H. Read, Peggy, fiica lui Benjamin Guggenheim, mort în catastrofa Titanicului, achiziţionează, în vreme ce Hitler ocupă ţările Europei, opere de primă valoare artistică – pe care va reuşi să le ascundă, în timpul ocupaţiei Franţei, nu departe de Paris – capodopere care vor constitui fondul de bază al Muzeului de la Veneţia, unde se va stabili Peggy cîţiva ani după încetarea războiului.

De la Brâncuşi, în Atelierul căruia era prezentă în vremea boemei pariziene, Peggy avea să cumpere, în 1940, pentru 4000 de dolari, *Pasărea în spaţiu*, de care sculptorul român s-a despărţit, după o lungă perioadă de discuţii, în momentul în care zgomotul şi furia ocupaţiei naziste se apropia de Impasse Ronsin. O a doua sculptură, *Măiastra*, o cumpărase Peggy de la Nicole Groult, sora lui Poiret.

Cele două sculpturi – singurele creaţii ale sculptorului român existente în Italia – aveau să fie expuse la Bienala din 1948, în pavilionul „Peggy

Guggenheim", singurul al unei colecţii particulare, alături de pavilioanele naţionale, organizat în spaţiul Greciei, absentă de la această ediţie a expoziţiei internaţionale de arte plastice, pavilion restaurat de celebrul arhitect Carlo Scarpa şi pus la dispoziţie de preşedintele Bienalei, Rodolfo Pelluchini. Pavilionul, vizitat şi de preşedintele Italiei, Luigi Einaudi, avea să trezească un interes cu totul deosebit.

„În 1948 – avea să-şi amintească peste ani Vittorio Carrain, propietarul restaurantului «L'Angelo» din Veneţia, care, încurajat de Giorgio Morandi, oferea artiştilor masa în schimbul unor tablouri – Bienala a fost asemeni exploziei unei sticle de şampanie. A fost explozia artei moderne, după ce naziştii încercaseră să o ucidă: Mondrian, Malevich, Brâncuşi, Kandinsky, Ernst şi Giacometti, toţi în colecţia lui Peggy din Pavilionul grecesc, erau expuşi pentru prima dată la Bienală".

Bine situate în spaţiul expoziţional, *Măiastra* lui Brâncuşi şi *Pasărea în spaţiu* au reprezentat în discursul substanţial al profesoarei Giuseppina Dal Canton principale puncte de referinţă pentru o dinamică şi sugestivă reconstituire a lumii în care s-au produs şi confruntat diferite curente de avangardă – cubism, futurism, suprarealism, abstracţionism etc., cu o bine argumentată interpretare a concepţiei sculptorului român, a unicităţii sculpturii sale, prin semnificaţie şi prin stil: *a fi în acelaşi timp în interiorul avangardei ca revoluţie radicală în înţelegerea artei sculpturale în afara manifestărilor de suprafaţă ale avangardei, într-o febrilă căutare a esenţelor.* Perspectiva, deschisă, de altfel, de Ezra Pound, era aceeaşi prin care este fixată identitatea creaţiei lui Brâncuşi în principalele *Istorii* şi *Enciclopedii ale artei universale*: „Brâncuşi înaintează singur pe calea propriilor descoperiri, refuzînd atît naturalismul clasic, cît şi fragmentarismul impresionist al lui Rodin, atît senzualismul lui Maillol, cît şi intelectualismul cubiştilor. El ignoră cu extremă rigoare detaliul, accidentalul, ceea ce este superfluu, pentru a ajunge, prin contracţii energice, la forma primordială, forma sinelui" (*Dizionario Universale dell'Arte e degli Artisti*, Paris, Milano, 1968-1970).

Vineri, 25 mai, o altă perspectivă în interpretarea personalităţii lui Constantin Brâncuşi a deschis Doina Lemny, doctor în Istoria artei la Sorbona (cu teza *Mediul în care s-a format personalitatea lui Brâncuşi*), cercetător la Muzeul de Artă Modernă din Paris – Centrul „Georges Pompidou", avînd în atenţie specială *Atelierul Brâncuşi*, transferat aici, într-o organizare mai degrabă incompatibilă cu concepţia sculptorului român despre raportul dintre sculptura sa şi ambianţa creării şi situării în spaţiu a operelor, aşa cum se instituise acesta în Atelierul „Patriarhului din Montparnasse".

Conferinţa *Constantin Brâncuşi şi imaginea în mişcare* a fost ilustrată de două scurte filme tematice, *Leda* şi *Pasărea în spaţiu*, concepute de Doina Lemny şi realizate de un grup de tehnicieni de la Serviciul Audiovizualului, în interiorul unui program de orientare a receptării creaţiei lui Brâncuşi pentru o

cît mai mare apropiere de concepţia sculptorului (cu expoziţii tematice, filme circumscrise temei şi comentarii, realizate de Marielle Tabart şi Doina Lemny şi publicate în micromonografii însoţitoare, în colecţia „Les Carnets de l'Atelier").

Primul film, consacrat unei sculpturi de care Brâncuşi nu se despărţise niciodată, *Leda*, şi căreia sculptorul îi dăduse, printr-un mecanism special în Atelierul său, o mişcare abia vizibilă de rotaţie, a susţinut sugestiv rolul fundamental al raportului dintre lumină şi creaţia întemeiată de artist şi în proces de permanentă reîntemeiere şi încărcare de semnificaţii: „Vă mai amintiţi povestea aceea mitologică după care o divinitate se transformase într-o lebădă? – comentează Brâncuşi – Leda se însufleţeşte în această pasăre [...]. Însă recunoaşteţi Dumneavoastră, în această sculptură Lebăda? Ea îngenunchează şi corpul i se apleacă, se îndoieşte puţin, în urmă, iar aceste lumini intense marchează locul sînilor şi al capului, forme ce s-au supus vieţii noi şi unui nou ritm – le sesizaţi oare?..." (Zărnescu, 1994: 129).

Cel de-al doilea film, *Pasărea în spaţiu/văzduh*, adînceşte altă componentă a gîndirii şi creaţiei sculpturale a lui Brâncuşi. Numeroasele variante ale *Păsării*, de la *Măiastra* la *Pasărea în spaţiu*, reprezintă momente în procesul de întruchipare sculpturală a aspiraţiei către captarea şi sugerarea zborului pe fondul trăirii bucuriei zborului. Mai multe din aforismele şi însemnările sculptorului reflectă această căutare, amintind aceeaşi tensionare a poeticii lui Eminescu în procesul de întemeiere a lumii poetice, dominată de aceeaşi aspiraţie spre eliberarea fiinţei din limitele înscrierii în contingent.

„Măiastra!... Ea se zbate aprig ca tot ceea ce am realizat pînă astăzi să se înalţe spre ceruri" (*ibidem*: 120).

„Pasărea de aur!... O lucrez în continuu!... Însă nu am găsit-o încă!" (*ibidem*).

„Eu nu am căutat, în toată viaţa mea, decît esenţa zborului! Zborul – ce fericire!" (*ibidem*).

Doina Lemny va invoca, nu întîmplător, în expunerea sa, scrisoarea lui Constantin Brâncuşi adresată lui Marcel Duchamp, în legătură cu „întîmplarea" care va declanşa procesul *Brâncuşi contra S.U.A.*, interpretat ca procesul sculpturii moderne: „Dragul meu Duchamp, în ultima telegramă te rugam să protestezi cu energie, căci este o mare nedreptate. Greşeala vamei constă în a crede că *Păsările* pe care le-am expus la New York sînt tot aceleaşi şi că numai numirea lor ar fi diferită. Pentru a anula o asemenea convingere, ar trebui să expunem toată seria; am vedea atunci că este vorba de desfăşurarea unei munci oneste pentru a atinge un alt scop decît acela al unei producţii de serie cu scopul de a cîştiga bani" (7 februarie 1927).

A fost introdusă în discuţiile care au urmat şi expoziţia de fotografii cu aspecte ale Atelierului, cu creaţii în diferite variante şi stadii de „facere", realizată după negativele lui Brâncuşi şi trimisă de Centrul „Georges Pompidou". De

altfel, chiar filmul *Pasărea în spaţiu* şi-a luat ca termen de referinţă cele circa 144 fotografii făcute de Brâncuşi însuşi *Păsării* în Atelier, din cele peste 540 negative originale, expresie a atenţiei permanente pe care o dădea artistul deopotrivă creaţiei sculpturale în sine (care trebuie să fie fără goluri pentru a fi fără umbre), raportului cu spaţiul, timpul şi lumina receptării.

Prin interesul pe care l-au generat, manifestările Brâncuşi – şi acestea iniţiate încă din primele zile ale anului 2001, organizate în pofida unor rezistenţe absurde – au fost încă un pariu cîştigat pentru ideea că o instituţie de cultură ca cea de la Veneţia poate duce la capăt proiecte adevărate, menite să facă mai bine şi mai exact cunoscute valorile autentice ale spiritualităţii româneşti, ca valori universale, dar numai dacă îşi îndreaptă eforturile în acest sens, cu concepţia că *aceasta este însăşi raţiunea lor de a exista şi funcţiona.*

Convorbiri literare, nr. 9, 2001, p. 37.

DOUĂ EVENIMENTE ARTISTICE LA VENEŢIA

Luna decembrie 2000 a început la Veneţia cu un eveniment încărcat de multiple semnificaţii.

De 1 Decembrie „s-a consacrat" un medalion Eminescu, în marmură albă de Carrara, instalat în holul de intrare al Institutului Român de Cultură şi Cercetări Umaniste şi s-a inaugurat expoziţia fotografică „Mînăstirile Bucovinei – Patrimoniu al Umanităţii", dedicate Zilei Naţionale a României.

Medalionul Eminescu – poate prima reprezentare sculpturală în Italia – a fost realizat în contextul Colocviului Internaţional „Mihai Eminescu", de către sculptorul român, rezident la Udine, Ion Dumitru Şerban.

Expoziţia fotografică se deschide, în holul principal al spaţiului de expunere al Institutului, cu un grupaj de imagini reprezentînd Mînăstirea Putna – vedere panoramică şi detaliu arhitectural, tabloul votiv de la Mînăstirea Voroneţ şi o situare în spaţiul Moldovei istorice din timpul domniei lui Ştefan cel Mare a bisericilor şi mînăstirilor care au impus stilul arhitectural ştefanian şi concepţia picturală dezvoltată începînd cu domnia lui Petru Rareş, caracterizată de deschiderea în mod specific a lumii sacrului, prin frescele exterioare.

Simbol al unităţii românilor încă de la început, Mînăstirea Putna şi-a întărit această semnificaţie în conştiinţa românească, mai cu seamă după serbările din 1871, organizate din iniţiativa studenţilor de la Viena, între care un rol important a avut Mihai Eminescu. Se cuvine reamintit că studenţii au adus atunci, într-o Urnă de argint masiv, pămînt din toate provinciile istorice, spre a o depune în mod solemn la mormîntul lui Ştefan cel Mare, tocmai din această perspectivă, a unităţii naţionale: „«Eroului, Învingătorului, Apărătorului esistenţei române, Scutului creştinătăţii, lui Ştefan cel Mare», Junimea Română Academică, MDCCCLXX".

După realizarea Marii Uniri, visată de multe veacuri, pregătită în diverse moduri în tot secolul al XIX-lea, împlinită la 1 Decembrie 1918, țărîna din urna studenților de la 1871 a fost dată principalelor fluvii ale țărilor românești, unite, în sfîrșit, între hotarele aceluiași stat într-o Europă a națiunilor. Din păcate, pentru prea puțină vreme... Ajung pînă la noi, în continuare, ecouri ale întrebărilor lui Eminescu din articolul care reia povestea întîmplărilor de la Putna în noaptea asasinării lui Grigore Ghica Voievod, pentru că protestase împotriva răpirii Basarabiei: „Candelele pe mormîntul lui Vodă se stînseră de sine, deși avusese undelemn îndestul. A doua zi portretul Voievodului Moldovei era atît de mohorît și de stîns... Aprinde-se-vor candelele pe mormînt? Lumina-se-va vechiul portret?" (Eminescu, 1980: 431). La un an după acest articol, Eminescu va denunța, într-o lungă suită de articole temeinic documentate, răpirea Basarabiei!

Expoziția, acoperind pereții celor cinci săli de expunere ale Institutului Român din Palazzo Correr, devenite pentru o vreme spațiu sacru al mînăstirilor bucovinene: Voroneț, Moldovița, Sucevița, Humor și Arbore – cîte o sală specială – Pătrăuți, Rîșca și Dragomirna, a provocat uimire încă din seara inaugurării, la care au fost prezente personalități și reprezentanți ai diferitelor categorii intelectuale și instituționale, datorită, în primul rînd, sărbătoririi Zilei Naționale a României, dar și interesului cu care a fost așteptată, în urma anunțării organizării ei, încă de la începutul anului, în reviste de largă circulație la Veneția, și a provocat uimire și în zilele următoare. Se descoperea nu numai o concentrare de creativitate artistică de excepție dar și un raport diferit, reflectat de pictura acestor biserici, între ființa umană și divinitate. Se va fi intuit, fără îndoială, că prin întîlnirea mai întîi cu frescele exterioare, ființa umană iese din spațio-temporalitatea profană, a contingentului, încă înainte de a trece pragul bisericii și înainte de a începe slujba religioasă. Pictura își depășește funcția „reprezentativă" pentru a-și asuma o funcție ontologică.

Semnificații ale picturii, ale raportului spațiu – arhitectură – pictură, specifice mînăstirilor bucovinene, aveau să fie adîncite ulterior în conferința „Celebrarea privirii", susținută de Anca Vasiliu, doctor în filosofie, specialist în istoria artelor, cercetător la CNR – Paris și conferențiar la Universitatea Paris X, autoare a mai multor studii de referință (*La traversée de l'image*, Paris, 1994, *Du diaphane image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Paris, 1997), precum și a unei exegeze fundamentale asupra artei mînăstirilor moldovenești, realizată cu sprijinul Editurii Humanitas și publicat în limbile franceză, germană și italiană: *L'architettura dipinta. Gli affreschi moldavi nel XV e XVI secolo*, Jaka Book, Milano, 1988.

Conferința s-a impus printr-o perspectivă nouă în interpretarea în complementaritate a dimensiunii estetice, înțeleasă în specificul pictural ce absolutizează funcția privirii, și a dimensiunii sacrului, cu originea în sensibilizarea – concomitent cu crearea unei stări specifice, în receptarea lumii inte-

meiate pictural, înlăuntrul bisericii şi pe toţi pereţii exteriori, pînă la turle chiar, în raport intim cu structura arhitecturală şi cu spaţiul propriu mînăstirii – reîntîlnirii cu stratul profund al fiinţei umane, Eul interior, în care uman şi divin intră în comunicare, odată cu ieşirea din spaţio-temporalitatea profană, a Eului exterior, superficial.

Expoziţia, care a primit binecuvîntarea Î.P.S. Daniel, Mitropolitul Moldovei şi Bucovinei, şi a Î.P.S. Pimen, Arhiepiscop al Sucevei şi Rădăuţilor, organizată de Institutul Român de Cultură şi Cercetări Umaniste de la Veneţia, în colaborare cu Inspectoratul pentru Cultură al judeţului Suceava (prin străduinţa inspectorului şef, A. Buzincu) şi realizată „tipografic" – tablouri şi catalog de prezentare – de *Terra Design* din Gura Humorului (prin eforturile deosebite ale managerului, om cu har şi forţă de dăruire, Marius Vasiliu) rămîne deschisă în sălile Institutului de la Veneţia pînă la sfîrşitul acestui mileniu şi în prima săptămînă a mileniului următor. Semnificativ, s-ar spune. Spre bucuria privirii şi a eului interior al veneţienilor şi neveneţienilor şi spre înlocuirea uimirii-surpriză cu uimirea-bucurie estetică.

* * *

Vineri 15 decembrie, o altă deschidere românească, de această dată prin muzică, s-a constituit într-un eveniment de excepţie. Institutul Român de Cultură şi Cercetări Umaniste a organizat, în colaborare cu Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, concertul omagial „Dinu Lipatti", cu prilejul aniversării a 50 de ani de la dispariţia marelui pianist şi compozitor român, aniversare înscrisă în Calendarul UNESCO – 2000.

Născut în Bucureşti, la 17 martie 1917, Dinu Lipatti va muri la numai 33 de ani, la 2 decembrie 1950, în Elveţia, unde se stabilise în 1943, profesor de pian la clasa de masterat a Conservatorului din Geneva. Cu o dăruire totală, izvorîtă, fără îndoială, din încrederea fără margini în rolul esenţial al muzicii în existenţa umană, Dinu Lipatti şi-a dominat timp de 7 ani, cu o uimitoare forţă interioară, o boală neiertătoare.

„Astăzi – îşi va aminti Herbert von Karajan ultimul său concert cu Dinu Lipatti – amintirea acelui concert îmi apare ca un dar al providenţei ce arareori îi este hărăzit cuiva, poate şi pentru a demonstra cît de lung şi de anevoios este drumul spre o împlinire aşa cum ne apare prin arta lui Dinu. Nu mai era un cînt la pian, era muzica eliberată de poveri, muzica în forma ei cea mai pură, era armonia unui om – şi asta se simţea dureros de tare – care nu mai era întrutotul printre noi."

Format la şcoala marilor profesori Florica Muzicescu şi Mihail Jora, la Conservatorul din Bucureşti (unde se înscrisese în 1928), după ce, încă din 1921, George Enescu intuise sensibilitatea extraordinară pentru muzică a unui talent ieşit din comun, continuînd să se adîncească în studiul pianului la Paris, cu Alfred Cortot, Paul Dukas, Nadia Boulanger şi alţii, Dinu Lipatti se va

impune ca interpret de excepţie al muzicii lui Bach, Beethoven, Mozart etc., prin numeroase concerte date în principalele centre muzicale europene (în România, Italia, Germania, Franţa, Elveţia), ca solist sau într-un perfect dialog cu orchestre renumite, sub bagheta unor mari dirijori: A. Cortot, G. Enescu, H. von Karajan, Ch. Munch etc.

„S-a afirmat ca pianist de geniu, cu tuşeu foarte delicat şi tehnică impecabilă, susţinută de o cultură profundă şi de o mare sensibilitate, rafinate în turneele însoţite de un adevărat triumf în toată Europa, fără a-şi neglija propriile compoziţii" – se scrie în *Enciclopedia della musica*, Ricordi, Milano. Şi totuşi, dăruindu-şi cea mai mare parte din timp activităţilor concertistice şi profesorale, Dinu Lipatti a trăit cu durere sentimentul neîmplinirii vocaţiei sale creatoare. Au rămas să dea seama despre specificul creativităţii sale un număr restrîns de creaţii muzicale proprii: *Simfonia concertantă pentru două piane şi orchestră de coarde, op. 5, Fantezie pentru pian, op. 8, Sonatina pentru mîna stîngă, Sonatina pentru pian şi vioară, Fantezie pentru vioară, violoncel şi pian, Concertino în stil clasic pentru pian şi orchestră de cameră, op. 3, Suita simfonică „Şătrarii", Două dansuri în stil popular românesc pentru două piane, Cinci cîntece pe versuri de Verlaine pentru tenor şi pian, Patru melodii pentru voce şi pian pe versuri de Rimbaud, Eluard, Valéry* etc.

Visat, proiectat odată cu Colocviul Eminescu, abandonat în contextul unei tot mai neascunse „neîmpărtăşiri", Concertul a revenit în prim plan în momentul în care s-a impus, peste toate, ideea că nu se putea să nu se omagieze Dinu Lipatti, la înălţimea cuvenită în Italia, unde pianistul şi compozitorul îşi avea locul bine fixat în enciclopedii şi cărţi de specialitate, şi proiectul s-a împlinit. Cu Lory Wallfisch la pian şi Sherban Lupu la vioară.

Lory Wallfisch era deja cunoscută multor veneţieni, iubitori de muzică, şi aşteptată. A susţinut un recital la încheierea lucrărilor Colocviului Internaţional „Mihai Eminescu", la 20 mai, în sala devenită neîncăpătoare a Institutului Român de Cultură.

Formată la Conservatorul din Bucureşti, sub îndrumarea profesoarei Florica Muzicescu, cu care avea să studieze mai tîrziu Dinu Lipatti, Radu Lupu ş.a., se va stabili în S.U.A., unde va ajunge cu ajutorul lui Yehudi Menuhin. Pianistă de prestigiu internaţional (ca interpretă, multă vreme împreună cu soţul ei, violonistul Ernst Wallfisch, şi ca profesoară), Lory Wallfisch este membru fondator şi secretar-trezorier al societăţii „George Enescu" din S.U.A., întemeiată sub patronajul lui Yehudi Menuhin în 1981, cu prilejul centenarului marelui compozitor român. Promovează în America şi în Europa, de mai multă vreme, cu un devotament rar întîlnit, prin concerte, conferinţe, cursuri de masterat etc., creaţia muzicală a lui George Enescu şi Dinu Lipatti. La „Ebs Recording" (Germania) a apărut, în interpretarea sa la pian, un CD cu muzica lui Enescu. A executat pentru prima dată *Simfonia concertantă* de Dinu Lipatti cu mari artişti, printre care Julien Musafia şi Horia Mihail, făcînd-o cunoscută

în Elveţia, Italia, Germania, Cehia, Rusia. De curînd, *Simfonia* lui Dinu Lipatti a fost înregistrată pe un CD în interpretarea lui Lory Wallfisch şi Horia Mihail, cu Orchestra de cameră a Radiodifuziunii Române, dirijată de Horia Andreescu. Pentru rolul său în dezvoltarea muzicii contemporane şi în cunoaşterea creaţiei româneşti în lume, pianistei Lory Wallfisch i s-a decernat înaltul titlu de *Doctor Honoris Causa* al Academiei de Muzică din Bucureşti şi Premiul Fundaţiei Culturale Române în anul 1999.

Absolvent al Conservatorului din Bucureşti, violonistul Sherban Lupu s-a perfecţionat, ulterior, cu mari violonişti, precum Yehudi Menuhin, H. Szeryng, Norbert Brainin, Dorothy De Lay, J. Gingold ş.a. Stabilit în America de mai mulţi ani, este profesor de vioară, şef al catedrei de instrumente cu coarde la Universitatea din Illinois. Susţine cursuri la clase de masterat în Anglia, Germania, Polonia, România, Rusia, Cehia etc. A fost şef de orchestră asociat al Operei din San Francsico şi mai mulţi ani Director artistic al Festivalului de la Gubbio – Italia.

Susţine în mod curent concerte în principalele centre muzicale din Europa şi S.U.A., colaborînd cu dirijori de renume: Mendi Rodan, Sir Charles Grove, Cristian Mandeal, Harry Blech etc. În repertoriul său include cu consecvenţă compoziţii româneşti (G. Enescu, Th. Grigoriu, Gh. Costinescu, Dinu Ghezzo, Violeta Dinescu) şi muzică din sud-estul Europei. Cu Menachen Pressler a realizat *Integrala sonatelor lui Beethoven*, a interpretat în direct, cu Orchestra BBC, *Concertele pentru vioară* de Ceaikovski şi Brahms.

Unul din cei mai importanţi interpreţi ai muzicii lui George Enescu, Sherban Lupu a întemeiat „Enescu Ensemble" şi face parte din „G. Enescu Chamber Players". Împreună cu compozitorul Cornel Ţăranu a finalizat şi restructurat *Caprice roumain* pentru vioară şi orchestră de George Enescu, inclus în recentul CD, împreună cu toate lucrările compozitorului român pentru vioară, înregistrare realizată de Electrecord, în colaborare cu Valentin Gheorghiu şi Orchestra Filarmonică din Bucureşti, sub bagheta lui Cristian Mandeal. În iunie 1998 a interpretat, la Carnegie Hall, în onoarea preşedintelui României, Emil Constantinescu, *Sonata nr. 3 pentru vioară* de George Enescu, iar la Expoziţia mondială de la Hanovra – *Caprice roumain.*

Pe lîngă valoarea de înaltă clasă a celor doi muzicieni, Concertul s-a constituit într-un eveniment cu totul remarcabil prin întreaga ambianţă în care s-a desfăşurat.

Dinu Lipatti a fost omagiat în salonul principal de la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista (datînd, în structura sa de azi, din secolul XV), una din splendidele săli veneţiene, căutate de muzicieni, în care structura arhitectonică asigură o excepţională rezonanţă acustică, iar starea de receptare a muzicii este pregătită, după urcarea unei scări monumentale (capodoperă a arhitectului Mauro Codussi, din 1498), de imagini picturale (predomină Domenico Tintoretto) şi sculpturale specifice artei Renaşterii veneţiene.

În sala imensă, în aşteptare, se aflau, pe lîngă un mare număr de veneţieni (cîţi au aflat loc pe scaune), un la fel de mare număr de „europeni", reprezentînd ţările (inclusiv România) din Consiliul Europei şi S.U.A., la încheierea a două zile de dezbateri cu tema *Democraţia prin intermediul dreptului*, precum şi conducerea Regiunii Veneto.

După o scurtă invocare a personalităţii lui Dinu Lipatti de către Lory Wallfisch, s-a instituit o armonie perfectă între cei doi muzicieni, care uitaseră de ei înşişi, şi ascultătorii din imensa sală. Era numai muzica: Dinu Lipatti – *Sonatina pentru vioară şi pian*, Mozart – *Adagio în si minor (KV 540) pentru pian solo*, Bach – *Sonata pentru vioară şi pian în do minor*, E. Ysaye – *Sonata pentru vioară solo, op. 27, nr. 3* (*Balada*), dedicată lui G. Enescu, Enescu – *Sonata pentru pian şi vioară („în stil popular românesc"), op. 25...*

Profunzimea estetică a compoziţiilor muzicale, harul, sensibilitatea şi tehnica impecabilă a interpreţilor, în dialog perfect la executarea compoziţiilor pentru pian şi vioară, valoarea deosebită a instrumentelor (o vioară preţioasă, din cele construite în secolele XVII-XVIII şi un pian de concert oferit cu generozitate de teatrul veneţian „La Fenice") au creat, în seara de 15 decembrie, o stare de aleasă elevaţie spirituală.

Îndelung aplaudaţi, cei doi muzicieni au oferit, la bisul cerut cu insistenţă, o piesă de Sarasate, *Melodie românească*, descoperită de Sherban Lupu la un anticariat din Praga, piesă pînă atunci necunoscută. Pablo de Sarasate, despre care Eminescu scrisese după unul din concertele acestuia la Bucureşti.

Venind după Enescu, piesa lui Sarasate a avut, într-un anume sens, darul să determine o reluare, înlăuntrul fiinţei ascultătorilor, a întregii seri omagiale, în perspectiva unei stări de spirit româneşti, reflectată încă de la început prin *Sonatina* lui Dinu Lipatti.

Dintr-o perspectivă, expoziţia fotografică „Mînăstirile Bucovinei", dintr-o alta concertul „Omagiu lui Dinu Lipatti", şi în sine, prin excepţionala împlinire muzicală, şi prin ecourile care vor putea fi prelungite în mediile intelectuale ale ţărilor din care proveneau reprezentanţii la Consiliul Europei, sînt paşi importanţi pentru revelarea identităţii celei adevărate a românilor.

Se mai impune amintit aici că, invitaţi la Veneţia, Lory Wallfisch şi Sherban Lupu au oferit un Concert omagial „Dinu Lipatti" şi la Roma, la Accademia di Romania, şi la Treviso, organizat în colaborare cu Consulatul onorific al României, reprezentat de dr. Mario Moretti Polegato, totdeauna deschis sprijinirii activităţilor culturale şi ştiinţifice româneşti. La Treviso, studenţi ai Conservatorului au stat de vorbă cu muzicienii şi şi-au exprimat dorinţa de a avea şi a studia compoziţii de George Enescu. Un alt mod de înaintare spre cunoaşterea identităţii adevărate a românilor... De altfel, în anul 2000, creaţia lui Enescu a fost în repetate rînduri pusă în circulaţie la Veneţia, de fiecare dată, la cel mai înalt nivel interpretativ: în mai de către *Cvartetul Voces*, la Asolo, la Teatrul „Eleonora Duse" şi la Veneţia, la deschiderea

Colocviului Internaţional „Mihai Eminescu", într-o altă sală excepţională, sub aspect artistic şi al acusticii, la Biserica Santa Maria dei Derelitti, şi de către Lory Wallfisch, la închidere (după care pianista a repetat recitalul la Roma, la Accademia di Romania), iar acum, în decembrie, în „dialog" cu Dinu Lipatti, la Treviso, la Casa dei Carraresi (în acelaşi spaţiu în care se afla expoziţia internaţională de pictură „Începuturile impresionismului") şi la Veneţia.

Concertul de la Scuola Grande San Giovanni Evangelista va rămîne un punct de referinţă într-o eventuală „instituţionalizare" a unui dialog între publicul italian (şi neitalian) de la Veneţia şi muzica românească, în sensul în care fusese instituit de Lipatti însuşi în 1938, la Roma. „Nu puţini au fost virtuoşii români invitaţi în Italia – se scrie în volumul IV al monumentalei lucrări *Danubio – una civiltà musicale*, 1994 – între toţi, în primul rînd Dinu Lipatti, care a interpretat la «Santa Cecilia», la 28 ianuarie 1938, Bach, Busoni, Mozart, Chopin, Brahms, Casella. El a fost iniţiatorul acelor fericite dialoguri cu muzica, muzicienii şi publicul italian la care au luat parte şi personalităţi precum Toscanini şi Pedrotti. Lipatti se înfăţişa publicului italian şi în calitate de compozitor şi de strălucit interpret al operelor lui Domenico Scarlatti, pe care a ştiut să-l pună în valoare prin orchestraţia realizată de el însuşi".

Convorbiri literare, nr. 2, 2001, p. 11.

NICOLAE IORGA – CONFERINŢE ÎN ITALIA

Atît în biografia, cît şi în bibliografia lui Nicolae Iorga Italia ocupă un loc privilegiat, pe acelaşi plan cu Franţa, sub anumite aspecte chiar mai mult decît Franţa. Explicaţia se află, fără îndoială, în însăşi istoria raporturilor românilor cu cele două popoare şi culturi şi stă, totodată, în strînsă legătură cu viziunea savantului privind locul relaţiilor dintre popoarele neolatine în istoria şi destinul Europei: „Ce mare lucru ar fi dacă latinii, cu tot ce au cîştigat şi asimilat, ar schimba între dînşii, ar transmite de la unii la ceilalţi" – îşi făcea cunoscută credinţa sa, în conferinţa *Ce avem de învăţat de la cultura italiană* (1934) şi se gîndea la posibilitatea de a realiza „o şcoală a latinităţii întregi". Interesul mai mare arătat, în acest context, Italiei, literaturii şi culturii italiene, raporturilor istorice şi culturale româno-italiene poate, de asemenea, avea explicaţii obiective, dar e, totodată de presupus că o anumită greutate trebuie să fi avut şi componenta subiectivă, care să fi determinat legăturile sale mai strînse cu cultura italiană, în general, cu personalităţi ale ştiinţei şi culturii italiene cu care a fost contemporan, cu Italia însăşi, cu Veneţia, se pare, înainte de toate: „În Italia [...] la Veneţia mă simt oarecum acasă [...]. Limba aceasta îmi este aproape ca şi a mea", avea să mărturisească savantul însuşi la aceeaşi conferinţă.

În acest sens, în România ţine conferinţe, tipăreşte studii şi cărţi despre literatura, arta şi cultura italiană: Dante, Petrarca, Goldoni, Carducci, Leopardi, arta veneţiană, poezia populară. În Italia vorbeşte şi scrie despre specificul latinităţii româneşti, despre literatura română: Mihai Eminescu, dar mai ales despre raporturile istorice şi culturale româno-italiene, subiect frecvent şi în conferinţele din România, de altfel. Cărţile sale, *L'Italia vista da un romeno* (389 p., publicată la Milano în 1930, cu o prefaţă de Giulio Bertoni), *Cinci conferinţe despre Veneţia* (170 p.,Vălenii de Munte, 1926), *Ospiti romeni in Venezia* (160 p., Bucureşti, 1932) sînt, împreună cu cartea profesorului Ramiro Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Romania* (Bucureşti, 1916), lucrări fundamentale pentru cunoaşterea raporturilor culturale româno-italiene.

În România, Nicolae Iorga îşi ţinea conferinţele despre Italia şi raporturile româno-italiene la Academia Română, la diferite universităţi, la Ateneul Român, la Institutul Italian de Cultură din Bucureşti, la cercul italienistului Alexandru Marcu, la Universitatea populară de la Vălenii de Munte unde, de-a lungul anilor au luat parte şi numeroase personalităţi ale culturii europene şi italiene, între care Mario Ruffini şi Matteo Bartoli.

În Italia, conferenţiază în principalele centre universitare: Roma, Florenţa, Torino, Milano, Napoli, dar cu deosebire la Veneţia. Veneţia îl fascinează ca oraş în sine, dar şi prin locul extrem de important pe care l-a avut în istoria culturii româneşti şi europene. Nu întîmplător ia hotărîrea, prin anii '20, să întemeieze aici o instutuţie, similară Şcolii de la Fontenay-aux-Roses din Franţa şi a Şcolii Române din Roma: „În sfîrşit, drumurile dese la Veneţia – îşi va aminti istoricul – conştiinţa tezaurului pe care-l cuprinde şi cu privire la istoria românilor, dorinţa de a împărtăşi pe cît de mulţi români de ceea ce poate da ca frumuseţă, în toate domeniile, natură, artă, oameni, cetate unică, m-au făcut să plănuiesc întemeierea acolo a unei case de cultură românească" (Iorga, 1981: 145).

În primăvara anului 1930, după un ciclu de conferinţe în SUA, ajunge în Italia. Se opreşte la Torino, unde, invitat de Matteo Bartoli, vorbeşte în faţa studenţilor, la 30 martie, despre arta românească. La 1 aprilie va conferenţia la Veneţia, despre *Veneţia şi Orientul*, iar a doua zi, la 2 aprilie, avea să prezideze deschiderea solemnă a *Casei româneşti* din, probabil, cel mai fascinant şi mai încărcat de melancolie oraş din lume. Prestigiul savantului român face ca la inaugurare să participe, alături de studenţi, elita intelectualităţii veneţiene precum şi numeroşi reprezentanţi ai universităţilor şi academiilor din Italia.

Mai multe din conferinţele italiene ale lui Nicolae Iorga, mai ales cele expuse după 1920, reflectă existenţa, în concepţia savantului, a unui raport de strînsă interdependenţă între latinitatea specifică a poporului român şi unitatea românilor, pe de o parte, istoria şi cultura popoarelor romanice, între acestea, în primul rînd, popoarele italian şi francez, pe de altă parte.

Conferinţa *Raporturi între Italia meridională şi România*, expusă în Aula Magna a Universităţii din Napoli, a fost publicată în acelaşi an în volumul *Conferenze italiane sulla nazione romena*, Milano, Hoepli Editore, alături de alte trei conferinţe prezentate în aceeaşi lună martie a anului 1927, la Roma: *Sinteza românească în latinitate*, *Aspecte pitoreşti ale României*, *Un mare poet român: Mihai Eminescu*. La sfîrşitul lui ianuarie (sau începutul lui februarie) 1931, la invitaţia istoricului Pietro Orsi, susţine, la Veneţia, o conferinţă despre *Raporturile românilor cu Veneţia*. Textul conferinţei (sau o parte a sa) va deveni *Introducerea* unei cărţi ample cu acest subiect: *Ospiti romeni in Venezia (1570-1650)*, cu subtitlul *Una storia ch'è un romanzo ed un romanzo ch'è una storia*, tipărită la Bucureşti în anul 1932.

Dacia literară (serie nouă), anul V, nr. 3, 1994, p. 21.

MARIO RUFFINI LA 80 DE ANI

Profesorul Mario Ruffini de la Universitatea din Torino a împlinit 80 de ani, 80 de ani din care aproape 50 i-a dedicat studierii limbii şi culturii româneşti. A luat cunoştinţă de limba română încă din vremea studenţiei, la un seminar al profesorului Matteo Bartoli, dar s-a apropiat mai mult de limba română – după cum însuşi mărturisea acum cîţiva ani – în nişte condiţii vitrege, ca prizonier în Germania, în timpul primului război mondial. A cunoscut atunci un soldat român şi de la el a început să înveţe limba lui Creangă şi a lui Eminescu. S-a aplecat încă de atunci, cu dragoste, mai întîi asupra limbii române, asupra literaturii şi culturii, apoi, cu pasiune, cu o pasiune care va străbate cu aceeaşi intensitate, niciodată scăzută, atîtea decenii, şi care se va manifesta la fel de vie şi acum, la anii vîrstei de aur.

L-am revăzut de curînd; l-am vizitat la Torino, în apartamentul din Largo Cibrario 10. L-am aflat la aceeaşi masă, încărcată de cărţi, reviste şi manuscrise: ultimele pagini ale unei viitoare exegeze asupra culturii româneşti medievale; în aceeaşi cameră cu pereţii tapisaţi de rafturi, devenite încă mai neîncăpătoare, una din cele mai bogate biblioteci particulare de carte românească din Italia: cărţi şi reviste vechi, exemplare rare, alături de ultimele noutăţi. Numeroase volume au înscris pe copertă numele umanistului italian. A scris mult şi pertinent, despre limba, literatura şi artele româneşti în cele cinci decenii consacrate deopotrivă învăţămîntului românesc în Italia şi cercetării culturii poporului nostru.

După ce a funcţionat un an ca lector de limba şi literatura italiană la Universitatea din Cluj, profesorul M. Ruffini reînnoadă firul rupt al cursurilor de limba şi literatura română la Universitatea din Torino, cursuri iniţiate în 1863 de entuziastul Giovenale Vegezzi-Ruscalla. Reînnodarea vechiului fir, în anul universitar 1930-1931, stă de la început sub semnul unei puternice iubiri

pentru limba şi cultura românească. Ca lector în România, Mario Ruffini leagă prietenii durabile cu mari oameni de cultură: Giuglea, Constantin Daicoviciu, Sextil Puşcariu, Simion Pop, Ioan Petrovici, Theodor Capidan şi alţii. Sensul preocupărilor de mai târziu se decide acum. Reîntors în Italia, profesorul de la Torino îşi începe lungul drum spre adîncimile fenomenului cultural românesc. Susţine mai întîi, fără plată, la Universitatea din Torino, un curs liber de limba şi literatura română. Cursul cîştigă mereu în importanţă, pînă la a determina constituirea unui Institut de limba şi literatura română, în cadrul Facultăţii de Litere şi Filosofie a universităţii torineze. Prof. Ruffini rămîne directorul Institutului pînă în anul academic 1966-1967, cînd iese la pensie. Iese la pensie din învăţămînt, dar nu şi din cercetarea ştiinţifică, unde singură persoana în cauză decide. Iar omul de ştiinţă Mario Ruffini a decis fără şovăire să continue neîntrerupt cercetarea culturii româneşti. E pasionat în primul rînd de cultura Evului mediu, dar nu rămîne departe nici de literatura modernă. Interpretează deopotrivă în studii de mare profunzime şi vastă şi meticuloasă cercetare documentară opera lui Antim Ivireanul şi poezia lui Macedonski, începuturile culturii româneşti şi dezvoltarea romanului între cele două războaie.

Specialist de mare erudiţie şi de largi orizonturi culturale (scrie despre literaturile şi culturile spaniolă, franceză, italiană), de rară rigurozitate ştiinţific-documentară, profesorul M. Ruffini abordează în cercetările sale apropape toate problemele majore ale limbii, literaturii, culturii, istoriei poporului român: latinitatea poporului şi limbii române; continuitatea poporului român pe teritoriul actual; direcţiile şi personalităţile principale ale culturii româneşti în Evul Mediu (problemă net predominantă în cercetările savantului italian); aspecte fundamentale ale culturii şi literaturii române premoderne; mişcarea literară „Junimea" şi alte momente ale dezvoltării literaturii în secolul al XIX-lea; mişcări şi personalităţi literare la începutul secolului al XX-lea şi în deceniile următoare.

Profund cunoscător al istoriei şi culturii celor două popoare, Mario Ruffini aduce contribuţii pertinente, de referinţă obligatorie în probleme complexe ale raporturilor istorice şi culturale româno-italiene: *L'influsso italiano in Valacchia nell'epoca di Costantino-Vodă Brâncoveanu* (publicat într-o primă variantă, la Milano, în 1932, apoi într-o variantă definitivă, amplă, rezultat al unei îndelungate cercetări quasi exhaustive, în 1974, la Roma, în spaţiul a 267 de pagini), *V. Alecsandri e Venezia*, *Coşbuc e l'Italia*, (Torino), *Cavour e la guerra del '59 nei ricordi a nella poesia di V. Alecsandri*, *N. Iorga e i suoi contributi alla storia italiana* etc., etc.

Preocupat de mai multe decenii de dezvoltarea învăţămîntului românesc în Italia, prof. Ruffini alcătuieşte şi publică două antologii de literatură română, una adunînd texte vechi: *Antologia romena dei secoli XVI e XVII* (publicată la Torino, în 1964, cu prilejul centenarului învăţămîntului românesc la universi-

tăţile italiene), alta, cu texte moderne: *Antologia moderna romena. Testi moderni* (Modena, 1940, 163 p.).

Om de ştiinţă de o precisă orientare pozitivistă, dînd publicităţii studii de o covîrşitoare argumentare documentară (nu e deloc întîmplătoare atenţia deosebită acordată cercetărilor bibliografice), M. Ruffini a rămas, în acelaşi timp, toată viaţa, un mare iubitor de poezie. Cu o sensibilitate poetică mai mult ascunsă, prof. Ruffini va transpune în limba lui Leopardi, nu de puţine ori cu intuiţii dintre cele mai fine, mare parte din poezia de dragoste eminesciană, într-o splendidă ediţie, *Poesie d'amore*, publicată în 1964.

Prin întreaga sa cercetare ştiinţifică (nu exclusiv dar preponderent românească), prin pasiunea cu care a adunat în jurul său, decenii la rînd, mereu alte şi alte gruprui de studenţi, prof. Mario Ruffini rămîne, alături de Rosa Del Conte, unul din marii interpreţi italieni ai spiritualităţii româneşti.

Cronica, nr. 46, 1976, p. 10.

DE VORBĂ CU PROFESORUL MARIO RUFFINI

Profesorul Mario Ruffini este binecunoscut în România ca şi în alte părţi ale Europei. Magister al Universităţii din Palma di Mallorca, membru corespondent al Academiei de Buenas Lettras din Sevilla, membru agregat al Academiei Tiberine din Roma, membru ordinar al Academiei Mediteraneene din Roma, al Accademiei dei Cinquecento din Roma, membru al Academiei din Spezia, profesorul Ruffini este din 1971 *Doctor Honoris Causa* al Universităţii din Bucureşti.

Prezent – direct şi indirect – în viaţa cultural-artistică a României (participînd cu comunicări la diverse congrese, la centenarul Universităţii ieşene şi cu alte prilejuri), prof. Ruffini a primit din partea poporului şi statului român o înaltă apreciere: în 1965 i s-a conferit premiul *Eminescu* pentru traducerea strălucită în limba italiană a creaţiei eminesciene, iar în 1968 – *Meritul cultural clasa I.*

Cunoscător al mai multor literaturi europene – italiană, franceză, spaniolă – Mario Ruffini a rămas un îndrăgostit şi un pasionat cercetător al limbii, literaturii şi culturii româneşti, pe care le-a făcut cunoscute în Italia, ca profesor de limba română, prin studiile publicate în numeroase reviste italiene, prin comunicările ţinute la diferite congrese, prin cărţile tipărite.

Învăţămîntul limbii române la Torino (şi în Italia) este strîns legat de activitatea prof. Ruffini, prezent la Universitatea din Torino de la înfiinţarea lectoratului (din iniţiativa sa, în anul academic 1930-1931) pînă în 1966, cînd a ieşit la pensie; o singură întrerupere, în anii 1952-1953, cînd a fost invitat profesor în Spania, la Sevilla (ca lector de română, apoi profesor, în cadrul

Facultăţii de Litere, şi director al Institutului de Limba şi literatura română, la aceeaşi Universitate).

Studiile sale – răspîndite prin numeroase reviste din Italia („Convivium", „Lares", „Termini", „La Rassegna Italo-Romena", „Acta Philologica", „Bollettino dell' Istituto di lingue estere", „Rivista di letterature moderne e comparate", „Acta Historica", „Oikoumenikon" şi altele), din alte ţări europene („Orbis", Belgia etc.) sau din România („Studia Universitatis Babeş-Bolyai", „Studii italiene", „Revista de filologie romanică şi germanică" etc.) – dezvoltă probleme de limbă română (*Contributo all'onomastico degli animali domestici dal distretto di Făgăraş, Latinità della lingua romena* etc.), de literatură veche, mai ales (*Il primo libro romeno: il „Liturghier" di Macarie del 1508, Udrişte Năsturel, Il metropolita valacco Antim Ivireanul* etc.), de literatură modernă (*Correnti spirituali nella letteratura romena moderna, I favolisti romeni del XIX secolo, Nicolae Iorga e il movimento della rivista „Sămănătorul" della Romania d'anteguerra* etc.), de pedagogie (*Pensare in una lingua straniera, Un pedagogico romeno: Ioan Găvănescul, L'ordinamento dell'insegnamento tecnico nella R.P.Romena*), probleme privind contactele culturale româno-italiene (*Le bataglie di Solferino e Custoza, 1866, nei canti popolari romeni, V. Alecsandri e Venezia, Coşbuc e l'Italia* etc.). Între cărţile consacrate de Mario Ruffini istoriei şi culturii române se disting prin rigurozitate ştiinţifică, claritate în expunere şi argumentaţie *Il problema della romanità nella Dacia Traiana*, Roma, 1941, *La scuola latinista romena*, Roma, 1941, *Storia dei romeni di Transilvania*, Torino, 1942.

Cunoscător profund al limbii şi literaturii române din toate timpurile, Mario Ruffini a întocmit în condiţii ştiinţifice şi grafice deosebite două antologii de literatură română, una publicată la Roma în 1940 (cuprinzînd texte moderne), alta la Bottega d'Erasmo, Torino, 1964, *Antologia romena dei secoli XVI e XVII*. Amîndouă antologiile sînt precedate de substanţiale studii introductive. Ultima oferă cititorului italian în paralel textul în slavonă şi în transcriere. Cu *Poesie d'amore* M. Ruffini se dezvăluie ca un mare iubitor de poezie, de Eminescu, cu un simţ poetic remarcabil, care i-a permis să dea una dintre cele mai frumoase versiuni eminesciene în italiană. În prezent, prof. Ruffini are date la tipar două cărţi despre Evul Mediu românesc şi adună material pentru o alta.

Ca de obicei, profesorul mă întîmpină în faţa uşii deschise. Mă pofteşte în camera de lucru; asta mă bucură; de camera de musafiri – unde am intrat o singură dată – am un fel de teamă. Aici, însă, în camera cu toţi pereţii aproape în întregime acoperiţi de dulapuri cu cărţi româneşti, mă simt bine, mă simt în România. Privesc iar la aceasta, poate cea mai bogată bibliotecă românească particulară din Italia. Şi începutul se face de la sine, pe nesimţite. O conversaţie obişnuită; asta îmi alungă emoţia primului interviu:

D. Irimia: Cred că aveţi cea mai bogată bibliotecă românească din Italia, domnule profesor...

Mario Ruffini: Poate dintre cele particulare... le-am adunat greu, vreo 4-5000 de volume, dar am făcut-o cu bucurie.

D.I.: Vă mai amintiţi cînd v-aţi apropiat prima dată de limba română?

M.R.: Prin 1918. Eram prizonier în Germania, lîngă Hanovra, în timpul primului război mondial. Aveam ordonanţă un soldat român, de undeva de pe valea Oltului. Şi, cum eram profesor de meserie, n-am aşteptat să-mi înveţe el limba, am început s-o învăţ eu pe-a lui. Aşa s-a născut dragostea mea pentru limba română.

D.I.: Şi pentru cultura română. O dragoste netrădată...

M.R.: Cum ştii... mă foloseam de o carte de rugăciuni pe care o avea cu el soldatul. Şi astăzi, cînd îl citesc pe Creangă, îmi vine în minte soldatul acela şi cartea lui de rugăciuni... era toată pătată de muştele moarte între paginile ei...

D.I.: Vorbeaţi în română cu el?

M.R.: El îmi vorbea româneşte, eu în italiană. Ne înţelegeam.

D.I.: Cît timp l-aţi avut „dascăl"?

M.R.: Exact un an, de la 1 ianuarie 1918 pînă la 1 ianuarie 1919, cînd am revenit în Italia.

D.I.: Întors în Italia, aţi început să studiaţi sistematic limba română.

M.R.: Nu chiar. Multă vreme n-am mai avut nici un contact cu româna, pînă prin 1926, cînd am citit într-o revistă italiană, „I diritti della scuola", anunţul profesorului Marcu. Conferenţiar în vremea aceea la catedra lui Ramiro Ortiz, Al. Marcu invita, pe toţi cei care ar dori să înveţe limba română, să intre în contact cu el.

D.I.: Şi dv. aţi intrat deîndată în legătură cu el...

M.R.: Da, i-am scris la Bucureşti. Mi-a trimis cărţi: o gramatică românească... în limba română, o istorie a pedagogiei – îi cerusem cărţi de pedagogie pentru teza de licenţă, *Storia della pedagogia romena nell dopoguerra* – şi două dicţionare.

D.I.: Prin urmare, în tot acest timp în care n-aţi mai avut contact cu româna, aţi fost mereu cu gîndul la ea: cum se explică?

M.R.: Exact nu ştiu, sau nu mai ştiu acum. Ştiu doar că m-am gîndit mereu la română ca la o perspectivă. Sau poate mă gîndeam numai s-o învăţ, să cunosc o altă limbă neolatină. Nu ştiu.

D.I.: Legătura cu profesorul Marcu a fost hotărîtoare pentru orientarea Dv. către limba şi cultura română?

M.R.: E mai greu de spus. Pentru că, de fapt, adevărata iniţiere în limba română mi-a dat-o *Gramatica* scrisă de Tagliavini. Strălucită această gramatică. Clară. Chiar dacă tare grea.

D.I.: Prin urmare, aţi deprins limba română ca autodidact...

M.R.: Pînă la un punct, da. Am urmat, însă, şi la „şcoală". Un profesor mi-a fost Bartoli.

D.I.: Lingvistul Matteo Bartoli?

M.R.: Da, lingvistul. Mare savant, dar ca profesor...

D.I.: Cum s-a întîmplat să-l aveţi tocmai pe el profesor de română?

M.R.: Eram student la Universitate, aici, la Torino, şi mergeam la cursul lui de *Lingvistică*.

D.I.: Dar dv. vă laureaţi în Filosofie...

M.R.: Într-adevăr, iar cursul era obligatoriu numai pentru studenţii în Filologia clasică. Eu am ales, totuşi, cursul de Lingvistică. Şi l-am ales tocmai pentru că Bartoli îmi spusese că face româna.

D.I.: Adică lua româna ca punct de plecare pentru discuţii de natură lingvistică?

M.R.: Nu, sau doar rareori. El făcea pur şi simplu română. Pe baza *Atlasului*. Îl deschidea şi începea să comenteze. Fapte de limbă, legi lingvistice etc. Din 4 ani, în 3 aşa făcea, iar eu am putut intra în ascunzişurile limbii române. Şi poate că, acum, drumul început în prizonierat s-a stabilit definitiv, adică drumul activităţii mele viitoare.

D.I.: A fost singurul Dv. profesor de română?

M.R.: Poate că primul profesor trebuie să-l consider pe soldatul român, care mă ajutase să deprind pronunţia românească. Apoi, cînd am fost la Cluj am luat nişte ore de română cu o învăţătoare – ore de conversaţie; voisem să învăţ limba vie, limba vorbită.

D.I.: Aţi fost, prin urmare, încă din vremea studiilor, în România...

M.R.: Nu, după ce m-am laureat. Am stat un an la Cluj, lector de italiană.

D.I.: Şi fără-ndoială că v-a folosit mult această şedere, contactul direct cu România, cu limba română.

M.R.: Mi-amintesc mereu cu plăcere de Cluj. A fost pentru mine un bun prilej în multe direcţii; pentru cunoaşterea limbii, mai întîi. Apoi am cunoscut poporul, am legat prietenii: Giuglea, Moga, Ghibu; cu Daicoviciu am devenit „amic fratern"...

D.I.: L-aţi cunoscut şi pe Puşcariu?

M.R.: Puşcariu? Frecventam cu regularitate Muzeul Limbii Române. Sextil Puşcariu mi-a deschis arhiva *Atlasului*. L-am cunoscut atunci pe Sever Pop, pe Emil Petrovici, am legat prietenie cu Th. Capidan. Şi-apoi tot atunci, prin '29-'30, am început să adun material pentru ce voi face mai tîrziu...

D.I.: Şi aţi făcut mult, aţi scris foarte mult despre contactele italo-române, despre cultura română; aţi făcut-o cunoscută în Italia.

M.R.: Am simţit că e o datorie a mea să fac cunoscut cititorului italian ceea ce cunoşteam eu. Şi asta din dragostea pe care o purtam şi pe care o port literaturii, culturii române. Aş vrea să pot face mai mult...

D.I.: Care vi se par, domnule profesor, notele specifice literaturii române, culturii româneşti?

M.R.: Ei, e greu de răspuns, aşa, într-o frază. În sfîrşit, literatura română e o literatură care a început tîrziu; s-a dezvoltat în sens organic, ca literatură

europeană, după 1800 a cîştigat mult din contactul cu literatura franceză, italiană, spaniolă...

D.I.: Numai în acest sens o vedeţi?

M.R.: Nicidecum. E apoi întîlnirea cu folclorul.

D.I.: Nu cumva tocmai această situaţie particulară, izvorîtă din convergenţa unor direcţii atît de deosebite, îi asigură specificul?

M.R.: Fără-ndoială. O literatură care a ajuns repede la nivel european şi care a adus cu sine şi prospeţimea folclorică.

D.I.: De fapt, cînd aţi început efectiv să predaţi în Italia limba română?

M.R.: Prin 1930. A fost mai întîi un lectorat. M-a ajutat Iorga să-l iniţiez. Mi-a dat o recomandare către decanul Facultăţii de Litere şi Filosofie pentru înfiinţarea unui lectorat de română la Torino. Decan era profesorul F. Neri, specialist în franceză, om de cultură, foarte inteligent. A făcut mult pentru acest lectorat, pentru români. Pentru franceză a făcut mai puţin; putea, dar...

D.I.: Pe Nicolae Iorga cum l-aţi cunoscut?

M.R.: La Torino, cînd eram student. M. Bartoli mă însărcinase să fac toate pregătirile pentru o conferinţă pe care Iorga a ţinut-o la Universitate.

D.I.: Aţi avut şi mai tîrziu relaţii cu Iorga?

M.R.: Da, eram invitatul lui la Vălenii-de-Munte. Am făcut aici şi lecţii de italiană.

D.I.: Şi ce impresie v-a lăsat?

M.R.: Cursurile de aici erau mai ales pentru învăţători. Iorga ţinea conferinţe în toate zilele, cu teme foarte diferite şi în fiecare an altele. Era formidabil. Avea o memorie fantastică. Îi strivea pe toţi cu cultura lui. Avea pregătire în cîmpuri foarte diverse. Apropo de memoria lui: m-am găsit citat într-o carte a sa, doar cu titlul studiului, fără trimiteri bibliografice, ceea ce înseamnă că a făcut-o din memorie. L-am găsit, însă, adesea prea dificil pentru nivelul cursanţilor. În orice caz, a făcut o operă culturală magnifică prin aceste cursuri. Eram adesea invitat la el la prînz. Îmi amintesc de prietenii care veneau într-un fel de vilegiatură la Văleni, de soţia lui, sora lui Bogdan-Duică, de mama lui; mai ales ea vorbea. Primea cu multă ospitalitate Iorga; se întîmpla să aibă la prînz şi cîte 20-25 de invitaţi.

D.I.: Prin urmare, în anul universitar 1930-1931 şi-a început activitatea lectoratul de română de la Torino?

M.R.: Da; mai întîi gratuit...

D.I.: Şi, fără-ndoială, cu greutăţi de tot felul...

M.R.: Cu mari greutăţi. Lipseau, în primul rînd, cărţile...

D.I.: Dar nu primeaţi nimic din România?

M.R.: Puţin şi tot lucruri neînsemnate. Mi-amintesc, de exemplu, cum Emanoil Bucuţa mi-a expediat odată cărţi pentru copii, multe, dar toate pentru copii.

D.I.: Şi-atunci cum făceaţi?

M.R.: Cum să fac? Cumpăram eu cînd mergeam în România. Bineînţeles, cu bani din buzunarul meu...

D.I.: Aţi vorbit vreodată cu Iorga despre asta?

M.R.: Vezi, în general, am făcut totul singur; nu mi-a plăcut să cer ajutor. Din orgoliu... Academia mi-a trimis ceva, *Analele* mai ales.

D.I.: Şi cît a durat această situaţie?

M.R.: Cam pînă prin 1960 am lucrat cu foarte puţine cărţi. Pentru că trebuie să ştii şi că din cele pe care le aveam multe s-au distrus în timpul războiului.

D.I.: Şi după 1960 situaţia s-a schimbat...

M.R.: Da. Mi-a făcut o vizită acasă actualul ambasador în R.F.G., Oancea. Era atunci consilier cultural la Roma. El mi-a explicat că Guvernul român trimite regulat cărţi la universităţile unde se predă limba română. Am făcut cele necesare şi de atunci biblioteca a devenit mereu mai bogată. Situaţia de azi o cunoşti fără-ndoială mai bine... Am fost apoi în România. Aproape în toţi anii.

D.I.: Prilej pentru a lega prietenii...

M.R.: Pentru a aduna material, pentru a lega prietenii, a reîntîlni vechi prieteni, cunoştinţe: Rosetti, Iordan, Perpessicius, Macrea, pe care-l cunoscusem încă la Cluj ca student, Boris Cazacu, Al. Graur, Dan Simionescu, care mi-a fost şi-mi este mai mult frate decît prieten...

D.I.: Şi alte greutăţi?

M.R.: Lipsa de local. Pentru că trebuie să ştii că, pînă acum cîţiva ani, Institutul nu avea un sediu al său; era o sală numai unde ţineam lecţiile, bineînţeles şi alţi profesori. N-aveam loc nici pentru puţinele cărţi. Biblioteca Facultăţii era arhiplină. Cărţile, cele mai multe, stăteau în depozit, în saci. Asta pînă la construirea noii Universităţi, dar eu ieşisem deja la pensie...

D.I.: Dar studenţii? Erau mulţi?

M.R.: Am început cu doi, două studente. Româna nu era materie de examen. Cei care veneau, veneau aşa, pentru mine, sau din dragoste pentru română, sau pentru a avea cunoştinţe în plus în domeniul limbilor romanice. Situaţia a durat vreo patru ani. După ce mi-am trecut libera docenţă la Roma – comisia era formată din Isopescu, profesor de română la Universitatea din Roma, Clemente Merlo, titular la Lingvistică la Pisa, Giulio Bertoni, preşedinte – româna a devenit curs regulat, cu examen, mai întîi ca materie la alegere, apoi complementară, cu drept de examen de licenţă. Am ajuns pînă la 60 de studenţi.

D.I.: Dintre ei, dintre cei care s-au laureat cu subiecte din cultura română, cîţi au continuat să lucreze în domeniul „romanisticii"?

M.R.: Puţini, foarte puţini; în filosofia romanică, Gasca Cuierazza, azi liber-docent în limbi romanice, în traduceri domnişoara Maria-Tereza Moro... alte nume nu-mi amintesc. În Italia e greu cu româna...

D.I.: Totuşi, în domeniul traducerii...

M.R.: A trăi ca traducător? Sînt atîtea probleme de rezolvat. Trebuie să găseşti mai întîi traducătorul dispus să rişte.

D.I.: Să rişte?

M.R.: Sigur. Chiar dacă e dureros de recunoscut, literatura română nu are nume care să-i vorbească editorului, precum La Fontaine, Dostoievski...

D.I.: Nu are nume *cunoscute*, dar... E drept că nu de această talie, totuşi Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, Călinescu...

M.R.: Pe Călinescu îl apreciez în mod deosebit ca istoric literar. Rebreanu, Camil Petrescu, da, sînt într-adevăr nume. Totuşi, să trăieşti din traduceri e greu. Cel puţin în Italia, unde se citeşte aşa de puţin. Şi atunci... Pe de altă parte, activitatea de traducător e grea, chinuitoare, umilitoare, cînd înţelegi că nu eşti în stare să traduci, să transpui cum trebuie o creaţie. O traducere o poţi face pentru satisfacţii personale, dar mai vrei şi altfel de satisfacţii, şi în primul rînd satisfacţia de a transmite şi altora ceea ce tu ai cunoscut direct...

D.I.: Dv., domnule profesor, aţi dat o strălucită traducere din Eminescu; aţi putut trăi amîndouă satisfacţiile...

M.R.: L-am tradus. Şi sper să nu-l fi trădat. Eu pe Eminescu îl cunoşteam pentru satisfacţia mea personală, dar altă satisfacţie e aceea de a-l face cunoscut. Din păcate nu e chiar ceea ce aş fi vrut eu. Am o părere de rău că, din cauza constrîngerilor editorului meu, am tradus numai poeziile de dragoste... Eminescu nu-i pe deplin aici.

D.I.: Vă gîndeaţi şi la poezia filosofică, la cea social-filosofică?

M.R.: Da, aceasta trebuie numaidecît cunoscută.

D.I.: V-a fost greu să-l traduceţi pe Eminescu?

M.R.: E un poet dificil.

D.I.: Din cauza limbii...

M.R.: În primul rînd.

D.I.: Pentru că în limbă stă secretul poeziei eminesciene. Limba e la Eminescu, mai mult ca la oricare poet român, conţinut şi formă deodată. Poezia lui Eminescu trece numaidecît prin limbaj. Este ceea ce poate afla cititorul italian din traducerea dv. Această înţelegere, această reuşită mi se pare calitatea ei esenţială. Credeţi, domnule profesor, că poezia este pe deplin traductibilă?

M.R.: Orice traducere este insuficientă.

D.I.: În traducere acordaţi întîietate expresiei sau conţinutului?

M.R.: Conceptele sînt uşor de tradus, expresia se transpune mai greu, iar specificul unui poet e în primul rînd aici. Traducătorul are a se lupta în primul rînd cu expresia, cu limba. Poetul datorează mult limbii.

D.I.: Ce v-a îndemnat să-l traduceţi pe Eminescu?

M.R.: Traducerea lui Ortiz.

D.I.: Cum aşa?

M.R.: Foarte simplu: nu mi-a plăcut.

D.I.: Şi aţi vrut să-i daţi o replică...

M.R.: Şi apoi Eminescu e a doua mea pasiune. Am adunat în rafturile acelea (profesorul îmi arată cîteva rafturi pline cu ediţii din opera poetului – nu lipsesc cele 6 volume din ediţia Perpessicius – cu lucrări despre, în română sau în alte limbi) tot ce s-a scris despre Eminescu şi cele mai multe din ediţiile scrierilor lui.

D.I.: Văd şi ediţia Perpessicius. L-aţi cunoscut personal?

M.R.: Fără-ndoială. L-am întîlnit de multe ori. Venea în casa lui Simionescu cînd ştia că am venit la Bucureşti. Fiul lui mi-a trimis ultimul volum din scrierile tatălui său, *Excurs sentimental,* cu dedicaţie, şi tot el mi-a tradus cartea despre Cantacuzino.

D.I.: Pe Eminescu unde l-aţi situa, făcînd abstracţie de dragostea pe care i-o purtaţi?

M.R.: Lîngă Leopardi şi Foscolo. Îi apropie nota de durere, cu reflexe în operă. Dar nu numai asta. Şi poate că mai aproape de Foscolo.

D.I.: Şi, ca şi în cazul lui Foscolo, credeţi că Eminescu nu e numai un romantic?

M.R.: În orice caz găsesc greşit să spunem Foscolo *romanticul* sau Foscolo *clasicul.* Foscolo e Foscolo şi atît. Romantic şi clasic.

D.I.: Deci, un Eminescu romantic şi clasic şi, mă gîndesc, şi modern?...

M.R.: Oarecum, pentru că Eminescu rămîne unul din vîrfurile romantismului european.

D.I.: Spuneaţi că Eminescu este a doua dv. pasiune. Care este prima?

M.R.: Evul Mediu. Sînt un medievalist. În afara Evului Mediu nu înţeleg nimic...

D.I.: Trebuie să nu fiu de acord cu dv. Şi nu din politeţe. Cel puţin în ceea ce priveşte cultura românească, studiile dv. vă contrazic... Rămîne adevărat doar faptul că Evul Mediu are preponderenţă. Ştiu că urmează să vă apară în curînd două cărţi despre Evul Mediu românesc.

M.R.: Da, o carte despre epoca lui Brâncoveanu, *Influsso italiano in Valacchia nell'epoca di Costantino-Vodă Brâncoveanu (1688-1714),* care va fi publicată de Società Accademica Romena, şi o alta, *Biblioteca stolnicului Cantacuzino,* care urmează să apară la Editura Minerva, în martie 1973.

D.I.: Şi alte proiecte?

M.R.: Am o mare ambiţie, *La storia della cultura romena medievale,* o istorie medievală dincolo de evenimentele istorice, politice...

D.I.: Dar nu ruptă de ele...

M.R.: Bineînţeles. Cultura în sens larg: literatură populară, arte, limbă etc. Îmi vor trebui pentru asta trei ani. O zice dragostea mea pentru Evul Mediu românesc.

D.I.: De unde această dragoste pentru Evul Mediu, domnule profesor?

M.R.: S-a născut din cunoaşterea Evului Mediu literar-religios, catolic. Îl consider – contrar opiniei generale – secolul armoniei. Această istorie trebuie să fie cîntecul de lebădă, dacă-mi va da Domnul viaţă şi vedere. La cei 76 de ani ai mei... Aş vrea, pentru asta, să mai pot merge în România.

D.I.: Eu v-aş dori ani mulţi şi o amînare a cîntecului de lebădă pentru cît mai tîrziu... printre altele să puteţi realiza şi o traducere din Eminescu completă, în afara constrîngerilor editoriale.

M.R.: Ar fi multe de făcut. Trebuie, în orice caz, ca şi textele româneşti să-şi cîştige un loc de seamă, alături de cele germane, engleze, franceze. Poate că aş vrea să cred acum în preziceri... o ţigancă mi-a prezis cîndva, la Vălenii-de-Munte, că voi trăi 93 de ani...

D.I.: Vă urez să-i depăşiţi, pentru ca satisfacţiile dv. să fie depline, în folosul culturii celor două ţări, apropiate prin trecut, prin limbă, prin mentalităţi şi mod de gîndire, prin perspectivele deschise în ultimii ani.

Tribuna, nr. 2, 1973, p. 8-9.

MARIO RUFFINI, INTERPRET AL EPOCII LUI CONSTANTIN BRÂNCOVEANU

Orice nouă lucrare purtînd semnătura profesorului Mario Ruffini înseamnă de mai multă vreme certitudinea unei interpretări de profunzime, izvorînd dintr-o cercetare, mai totdeauna exhaustivă, a problemelor abordate. Această garanţie este confirmată încă o dată de savantul italian prin cea mai recentă carte a sa, *L'influsso italiano in Valacchia nell'epoca di Costantino-Vodă Brâncoveanu (1688-1714)* (Roma, 1974, 268 p.), apărută la numai un an după lucrarea monografică *Biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino* (Bucureşti, Minerva, 1973).

Cucerit definitiv de mai multe decenii de fenomenul cultural şi artistic românesc, Mario Ruffini se afirmă şi de această dată acelaşi spirit umanist de aleasă cultură şi profundă erudiţie, la fel de îndrăgostit de cultura marelui ev de mijloc românesc, fericit, ca totdeauna, să poată introduce în circulaţie idei şi argumente incontestabile pentru situarea culturii româneşti într-o largă perspectivă europeană, lăsînd să se bănuiască acelaşi entuziasm cu care îl traducea acum peste zece ani pe Eminescu, acelaşi entuziasm cu care decenii de-a rîndul a vorbit studenţilor italieni despre frumuseţea limbii române şi despre minunile, multe tăinuite, ale culturii, artei şi literaturii româneşti.

Cadrul foarte complex al comentariilor îl constituie contactele româno-italiene din epocă, într-o înţelegere foarte largă: idei despre latinitatea limbii şi a poporului român în scrierile unor cărturari de seamă, între care un loc aparte ocupă umanistul Enea Silvio Piccolomini în *Cosmographia* sa; impresii ale unor călători italieni despre ţările române; prezenţe româneşti la universităţile din

Italia, cea din Padova în primul rînd (începînd cu stolnicul Constantin Cantacuzino şi terminînd cu bursieri ai domnitorului la această universitate: Matei Creţulescu, Hrisante Notara, fraţii Damian etc.); prezenţa unor profesori, cei mai mulţi din Grecia stăpînită de Veneţia sau Genova, la Academia Sf. Sava din Bucureşti (întemeiată, după opinia lui Mario Ruffini, de domnitorul Brâncoveanu); literatura şi ştiinţa italiană în bibliotecile unor cărturari români; prezenţa unor oameni de cultură italieni în imediata apropiere a domnitorului: secretarii săi, dintre care Giovanni Candido Romano (cunoscut şi sub numele de Ion Românul sau Ion Francul) devine cunoscut în istoria literaturii române vechi prin *Calendarele* sale, iar Antonio Maria del Chiaro prin *Storia delle moderne rivoluzioni della Valacchia, con la descrizione del paese, natura, costumi, riti e religioni degli abitanti* (comparată de M. Ruffini cu monografia lui Dimitrie Cantemir *Descriptio Moldavie*); influenţe italiene în arhitectură, în alte arte, în tipografie; pătrunderea, mai ales prin *Calendare*, a unui mare număr de neologisme italiene în limba epocii, influenţe în sintaxă etc.

Exegeza profesorului Mario Ruffini, de-a lungul a 14 capitole dense în informaţii şi idei, oferă o imagine complexă a epocii brâncoveneşti dintr-o largă perspectivă europeană care depăşeşte, de fapt, coordonatele unor simple influenţe italiene asupra culturii româneşti.

Cultura italiană se întîlneşte, în studiul eruditului profesor, cu cea clasică, greacă şi latină, ca împreună cu tradiţii ale culturii vechi româneşti să se înscrie într-o sinteză organică originală care va deveni cunoscută Europei prin epitetul *brâncovenesc*, pe linia afirmării spiritualităţii româneşti, aducînd într-o perspectivă de continuitate epocile lui Ştefan cel Mare, Neagoe Basarab, Constantin Brâncoveanu.

Pe temeiul acestei concepţii şi preocupat, ca totdeauna, de a pătrunde dincolo de suprafaţa realităţilor şi evenimentelor, Mario Ruffini pune în centrul descrierii şi interpretării epocii Brâncoveanu o idee fundamentală, care reflectă esenţa însăşi a domniei marelui „protector al artelor" şi „voievod al culturii": dezvoltarea artelor şi culturii nu răspunde numai unor imperative de ordin cultural-estetic dar şi (sau în primul rînd) unora de ordin naţional-istoric. Cultura este, în concepţia lui C. Brâncoveanu, un instrument al afirmării autorităţii, declanşator al energiilor creatoare şi, în consecinţă, armă de luptă, în acele condiţii, pentru libertate naţională în primul rînd.

În sensul acesta este cu totul pertinentă caracterizarea făcută de profesorul Ruffini epocii lui Brâncoveanu în ansamblul ei: „epoca lui Brâncoveanu nu mai apare ca un simplu moment din viaţa poporului său, de înfloritoare dezvoltare culturală şi artistică, ci capătă aspectul nobil al unei lupte pentru o conştiinţă a libertăţii spirituale şi materiale".

Prin această punere în lumină a unei concepţii atît de înaintate a domnitorului muntean privind rolul culturii şi artelor în viaţa naţiunii, Mario Ruffini demonstrează caracterul european al culturii româneşti în diferite momente ale

istoriei sale. Demonstraţia a mai făcut-o, de altfel, într-atîtea alte studii şi o face încă o dată într-o nouă lucrare consacrată *Istoriei generale a culturii evului mediu românesc*, lucrare aflată într-o fază finală de redactare.

Cronica, nr. 27, 1975, p. 8.

ROSA DEL CONTE

În şedinţa din 21 decembrie 1995, Senatul academic a hotărît în unanimitate să se confere profesoarei Rosa Del Conte titlul de *Doctor Honoris Causa* al Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi. Motive obiective au făcut imposibilă deplasarea sa la Iaşi, ceea ce a impus recurgerea la o altă modalitate: înmînarea Diplomei în Italia. După un schimb prelungit de scrisori, profesoara Rosa Del Conte şi-a dat acordul pentru organizarea evenimentului la Veneţia. Argumentul hotărîtor în acest sens a fost evocarea organizării Colocviului Internaţional „Mihai Eminescu" la Veneţia, în anul 1964, de către titulara cursului de Literatură română de la Universitatea „La Sapienza" din Roma, în colaborare cu Comisia Naţională Italiană pentru UNESCO şi Fundaţia „Giorgio Cini" de pe insula San Giorgio Maggiore din Veneţia.

Vineri 29 mai 1998, în palatul Correr, sediu al Institutului Român de Cultură şi Cercetări Umaniste, spaţiu cumpărat de statul român din iniţiativa lui Nicolae Iorga şi cunoscut multă vreme sub denumirea *Casa Romena*, sala de conferinţe a devenit pentru o seară Aula „Mihai Eminescu" a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi. La ceremonia desfăşurată sub acest semn, într-o atmosferă de emoţie aparte, generată şi de insolitul evenimentului şi de prezenţa fascinantă a nonagenarei exegete, au participat intelectuali de seamă din Veneţia, ambasadorul României în Italia, oameni de cultură români din Italia sau România; între ei, regretatul profesor Marian Papahagi, director al Accademiei di Romania din Roma, Theodor Baconschi, ambasador al României pe lîngă Sfîntul Scaun.

În mod firesc, *Laudatio*, prezentat de prof. D. Irimia, în numele Senatului Universităţii ieşene, a relevat principalele aspecte ale personalităţii ştiinţifice a exegetei, subliniind totodată şi eforturile acesteia pentru a se ajunge nu numai la cunoaşterea dar şi la recunoaşterea „instituţionalizată" a valorilor culturii româneşti; din păcate, eforturile de încununare a personalităţii lui Lucian Blaga mai întîi, a lui Tudor Arghezi, apoi, pentru obţinerea Premiului Nobel pentru literatură au fost zădărnicite. Dincolo, însă, de portretul general al personalităţii exegetei, în sublinierea rolului pe care aceasta l-a avut în cunoaşterea lui Eminescu în Italia şi în lume, atît *Laudatio*, cît şi *Răspunsul* profesoarei Rosa Del Conte au insistat în mod deosebit asupra Colocviului de la Veneţia, la care au participat sau şi-au dat adeziunea personalităţi reprezentative ale culturii contemporane din Italia, România şi din altă parte: Alain Guillermou, Mario

Ruffini, Umberto Cianciolo, G. F. Contini, Italo Siciliano, Giuseppe Ungaretti, Cesare Segre, Alf Lombard, Angelo Monteverdi, Francesco de Marchio, A. Roncaglia, V. Scerbina, Perpessicius, Mircea Eliade, Al. Rosetti, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, George Uscătescu, Basil Munteanu, Mircea Zaciu și alții.

În *Laudatio* s-a subliniat importanța acestei manifestări științifice, și prin aprecierile profesorului Vittorio Branca, secretarul general al Fundației „Giorgio Cini": „Colocviul eminescian vine aproape să încoroneze cursul despre *Arta și cultura contemporană* pe care l-am încheiat sîmbăta trecută. Îl încoronează, confirmînd unul din motivele frecvente ale cursului, motiv care ar putea fi sintetizat cu un vers din Rilke: «Despre orice ar vorbi poetul, el despre Dumnezeu vorbește». Eminescu aduce mărturie tocmai despre acest adevăr", și prin relevarea principiului care a stat la baza organizării Colocviului de către însăși Rosa Del Conte, și prezentat în introducerea la volumul de traduceri, *Poesie*, tipărit în anul centenarului poetului, 1989: „la Veneția se adunaseră exponenții români cei mai reprezentativi ai exegezei eminesciene, dincolo de deosebirile ideologice care îi despărțeau de ani mulți. Era o unică Românie, dincolo și dincoace de frontierele geografice, care se recunoștea în Eminescu și care recunoștea în Eminescu nu numai expresia cea mai înaltă a vocației sale lirice, ci însăși conștiința lui istorică – *expresie integrală a sufletului românesc*, ca să ne exprimăm prin cuvintele lui Nicolae Iorga".

În *Răspunsul* său, Rosa Del Conte, exprimîndu-și bucuria pentru înalta apreciere primită din partea Universității ieșene: „Consider nu numai o onoare, ci și un privilegiu să fac parte din corpul academic al vechii Universități din Iași, sub multe aspecte atît de legată de viața, opera, personalitatea lui Eminescu", dezvăluie totodată caracterul semnificativ al alegerii Veneției pentru acest moment deosebit: „Este ceva care conferă acestei ceremonii un caracter special și îi adîncește semnificația: alegerea ambianței și orașului în care se desfășoară. Au trecut mai mult de 30 de ani – era 28-29 septembrie 1964 – cînd pe insula San Giorgio, în atmosfera elegant primitoare a Fundației Cini [...] frumoasa sală Barbantina se deschidea să primească un numeros grup de oameni de știință, români și neromâni, legați în moduri diferite, în ceea ce fac, de numele lui Eminescu".

Profesoara a subliniat în continuare perspectiva în care a gîndit și a înscris această manifestare științifică: „Noutatea și, aș spune, curajul inițiativei rezultă din faptul că, pentru prima dată în istoria reluării raporturilor culturale cu România, adică după aproape un deceniu, invitația era adresată tuturor românilor care studiaseră opera lui Eminescu, independent de ariile geografice în care lucrau și de opțiunile lor ideologice. Alături de colegii italieni (românești și romaniști), toți invitați, ei reprezentau prestigioase universități, și nu numai europene. De la București și de la Budapesta, de la Praga și de la Belgrad, de la Paris și de la Londra, de la Madrid și München, de la Copenhaga și Lund, de la Magonza și Washington, ei au răspuns cu entuziasm și încredere Apelului

adresat de Seminarul de Română al Universităţii din Roma, care i-a adus să celebreze împreună, călăuziţi de autoritatea ştiinţifică a renumitului Maestru Angelo Monteverdi, 75 de ani de la moartea lui Eminescu", dar a lăsat să se vadă şi amarul provocat de incredibilele piedici puse mai ales în calea participării invitaţilor din România: „Din păcate, nici măcar gesturile noastre concesive nu au fost în măsură să oprească maşinaţiile unei Securităţi mereu în stare de alarmă. Pe ascuns, exercitînd un tardiv şi ilegitim drept de veto, ilegitim pentru că numele de noi propuse fuseseră aprobate de Comisia română de pe lîngă UNESCO, reprezentată de prof. Lipatti, guvernul RPR îşi permitea – în privinţa numelor considerate în mod special incomode – gestul abuziv de a sustrage invitaţia oficială, împreună cu biletul de călătorie, nominalizat de UNESCO şi tot de UNESCO plătit. Au fost victime ale acestui abuz personalităţi de seamă, între ele însuşi profesorul Perpessicius. Dar e bine să se ştie astăzi că nu a fost iertat de acest afront obraznic nici puternicul Arghezi. Autorităţile cunoşteau bine neînfrînarea caracterului său, incontrolabil şi tăios. Şi s-au temut că, odată ieşit afară din închisoare, bătrînul poet nu ar fi lăsat să-i scape o ocazie atît de semnificativă pentru un denunţ polemic, căruia numele său i-ar fi asigurat rezonanţă internaţională".

Amarul de atunci a rămas nevindecat nici după trei decenii, dimpotrivă, a fost adîncit de alte „evenimente". În afara cîtorva excepţii izolate (între acestea, evocarea sugestivă, apărută în „Tribuna" nr. 42/oct. 1964, sub semnătura lui Mircea Zaciu, martor direct al acelor „memorabile zile"), despre întîlnirea veneţiană s-au dat ştiri tot mai reduse, excluzînd nume şi alterînd faptele [...]. Cît despre persoana care a conceput-o şi a pus-o în act cu tenacitate încăpăţînată, cuvîntul de ordine a fost ca Rosa Del Conte să fie ţinută departe de întîlnirile oficiale pe axa Bucureşti-Roma. Neinvitată nici măcar ca simplu ascultător la Colocviul Eminescu organizat în 1985 la Roma de prof. Luisa Valmarin şi condus de un „eminescolog" de talia lui Ion Dodu-Bălan, şase ani mai tîrziu, în 1991, profesoara căreia i se datora succesul veneţian (pentru Francesco Maria Taliani, preşedintele Comisiei italiene pentru UNESCO, un „eveniment istoric"), îşi vedea numele omis dintre invitaţi; şi aceasta *după* revoluţie, cînd cîţiva intelectuali români se adunau la Roma pentru a sărbători, odată cu libertatea recucerită, şi sfîrşitul dreptului de veto şi al cenzurilor.

Dar amarul acela a fost în cele din urmă îndepărtat într-o măsură însemnată prin „iniţiative curajoase ale unor personalităţi singulare", precum traducerea exegezei *Eminescu o dell'Assoluto*, realizată de Marian Papahagi şi publicată la editura clujeană Dacia în 1990, sau „mărturii oficiale de înaltă stimă colegială; cea de astăzi, de la Veneţia, este una din cele mai încărcătoare de bucurie prin evenimentele pe care le evocă".

Steaua literară artistică şi culturală, nr. 4-5, 2007, p. 33-34.

ROSA DEL CONTE, *DOCTOR HONORIS CAUSA* AL UNIVERSITĂŢII „ALEXANDRU IOAN CUZA" DIN IAŞI – *LAUDATIO*

Din momentul cînd a devenit din nou posibil, după 1989, Consiliul Facultăţii de Litere a înaintat Senatului Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi propunerea de conferire a titlului de *Doctor Honoris Causa* celor mai ilustre personalităţi din domeniul culturii şi ştiinţelor umaniste: între aceste personalităţi, alături de Eugeniu Coşeriu, Hans Robert Jauss, profesoara Rosa Del Conte, eminent cercetător al literaturii şi culturii româneşti, al raporturilor culturale româno-italiene, ambasadoare a valorilor spirituale italiene în România şi a spiritualităţii româneşti în Italia.

În şedinţa din 21 decembrie 1995, Senatul academic a hotărît în unanimitate să se confere înaltul titlu de *Doctor Honoris Causa* al Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi profesoarei Rosa Del Conte, în semn de profund şi cald omagiu adus unei vieţi dedicate în întregime, cu compenenţă ştiinţifică şi, de la un moment dat, cu mare dragoste, aprofundării cunoaşterii valorilor spirituale româneşti şi răspîndirii lor în Italia şi în Europa.

Pentru numeroase personalităţi ale ştiinţei şi culturii europene contemporane, întîlnirea cu limba, literatura şi cultura română a constituit un moment decisiv în destinul lor intelectual şi ştiinţific; s-a întîmplat aşa cu Jean Boutière, Mario Roque, Alain Guillermou, J. Kojevnikov, Ramiro Ortiz, Umberto Cianciolo, Mario Ruffini etc. La fel s-a întîmplat şi cu profesoara Rosa Del Conte.

Într-un prim moment, ca şi în cazul lui Ramiro Ortiz, de exemplu, Rosa Del Conte vine în România pentru a promova literatura şi cultura italiană. Licenţiată în 1931, în Litere, *magna cum laude*, la Universitatea din Milano, cîştigă, cîţiva ani mai tîrziu, un concurs organizat de Ministerul Italian de Externe şi, în anii '40, îşi începe lungul şi atît de bogatul drum dedicat lumii culturale româneşti, început cu predarea Limbii şi literaturii italiene în liceu, la Cîmpulung Muscel, şi imediat după aceea la universităţile din Bucureşti şi Cluj.

Spirit cuprinzător, Rosa Del Conte se va impune de la catedra universitară studenţilor, dar şi intelectualilor români prin noua perspectivă pe care o propunea în interpretarea fenomenului literar, perspectivă bazată pe o concepţie modernă. Cele două cursuri predate studenţilor de la Bucureşti şi Cluj, mai tîrziu tipărite: *Poetica şi poezia „dulcelui stil nou"* (Bucureşti, 1946) şi *Lectura Dantis. Dante sau despre demnitatea umană* (Cluj, 1948), cărora li se va adăuga studiul *Introducere în opera lui Petrarca, gînditor şi poet* (Bucureşti, 1947), nu vor oferi doar o cunoaştere mai adîncă a valorilor semnificative ale literaturii italiene în Romania, dar vor pune în evidenţă, în desfăşurarea lor, elemente teoretice ce se regăsesc astăzi în centrul poeticii: raportul poezie – limbaj, caracterul deschis al semnificaţiei poetice etc.

Şi tocmai din această perspectivă, dar şi din convingerea intimă că actul traducerii poeziei – în esenţa sa intraductibilă – este condiţionat, în mare măsură, de o primă abordare exegetică, Rosa Del Conte va re-crea în româneşte poezia lui Eugenio Montale şi a lui Salvatore Quasimodo.

Aceeaşi perspectivă modernă se va dovedi definitorie pentru modul în care cercetătoarea va aprofunda, traduce şi promova poezia românească în spaţiul cultural italian.

Noua direcţie a parcursului ştiinţific al Rosei Del Conte îşi are rădăcinile în întîlnirea cu Dimitrie Popovici, de la Universitatea din Cluj, şi va rămîne definitivă timp de jumătate de secol, începînd cu anul 1948 cînd, revenită în Italia, va deveni titulara cursului de Limbă şi literatură română la Universitatea din Milano (1948-1963) şi la Universitatea „La Sapienza" din Roma (1957-1978), profesor onorific pînă în 1982 şi cercetătoare a valorilor spirituale româneşti fără întrerupere, pînă în ziua de azi.

Dacă în România rolul său de mesager al culturii italiene găsise „un orizont de aşteptare" deschis, odată întoarsă în Italia, Rosa Del Conte s-a confruntat cu o situaţie cu totul diferită; valorile spiritualităţii româneşti erau încă prea puţin cunoscute, mai ales în lumea universitară.

O reală pătrundere a valorilor culturii româneşti în spaţiul italian cerea uriaşe eforturi, competenţă şi devotament. Cu o asemenea convingere – exprimată în mod explicit, cu referire directă la opera lui Mihai Eminescu: „Ni se pare absolut indispensabil ca, urmînd o intuiţie iniţială, să facem cunoscut nebănuitul fond spiritual pe care se dezvoltă această nobilă poezie unui public care, în cea mai mare parte, îl ignoră" –, Rosa Del Conte se consacră cu toată fiinţa sa noului rol pe care şi l-a asumat, pornind de la marea sa iubire pentru cultura română şi de la excepţionala sa capacitate de a intui şi de a pătrunde în stratul cel mai profund al identităţii sale specifice.

De-a lungul a cinci decenii, după întoarcerea sa în Italia, Rosa Del Conte a extins şi, în acelaşi timp, a adîncit tot mai mult studiul literaturii române şi a iniţiat numeroase acţiuni pentru a face cunoscute şi a impune la nivel european valorile spirituale româneşti. Cercetătoarea a publicat în diverse reviste de cultură şi de specialitate din domeniu („Cultura neolatina", „Belfagor", „Il Veltro", „Acta Philologica" etc.), dar şi în volume colective, studii esenţiale despre raporturile culturale româno-italiene: *Dante in Romania* (1965), *Carlo Cattaneo e la filologia romena* (1975), a făcut cunoscute lumii ştiinţifice italiene aspecte importante ale culturii româneşti populare, cu referire specială la componenta sa religioasă: *Le „colinde" religiose nella letteratura popolare romena* (1950), *I „Perdoni" nella tradizione del rito nuziale romeno* (1950), *Nascita e morte nel canto popolare romeno* (1954), *Le due madri della Peregrinatio Virginis romena nota col nome di „Cîntarea Maicii Domnului"* (1967), a pus în circulaţie perspective originale în interpretarea literaturii şi culturii române din diverse perioade de timp: *Il periodo di transizione. Figure e momenti* (curs

universitar, Milano, 1953-1954), *Dal Cârlova al Macedonski* (Milano, 1954-1955), a publicat studii monografice despre Blaga (*La lirica di Lucian Blaga*, Milano, 1952), Arghezi (*Invito alla lettura di Arghezi*, Lerici, 1967), a semnat importante traduceri, incluse în studii exegetice sau în volume independente: *Lucian Blaga, Poesie. Testo a fronte* (Lerici, Roma, 1971), *Tudor Arghezi, Cartea cu jucării/Il borgo di cristallo* (Milano, 1983), a contribuit cu articole substanţiale despre scriitorii români la *Dizionario biografico degli autori* şi la *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi* (Milano, Bompiani, 1954), *Dizionario Mondadori* (1954), *Dizionario della letteratura mondiale del Novecento* (Roma, Paoline, 1980), *Grande Enciclopedia De Agostini* (1970-1975).

Dominantă, însă, în cercetările Rosei Del Conte rămîne opera lui Mihai Eminescu, despre care a publicat, în 1962, la Modena, sub egida Institutului de Filologie Romanică al Universităţii din Roma, exegeza, densă şi bogată în idei, *Eminescu o dell'Assoluto*, cu siguranţă cea mai profundă analiză dedicată de un cercetător străin universului poetic eminescian şi unul din cele mai semnificative studii dedicate lui Mihai Eminescu. A fost acesta primul gest relevant exprimînd marea iubire a Rosei Del Conte pentru lumea poetică eminesciană.

Fascinaţia pe care a resimţit-o pentru opera lui Mihai Eminescu s-a manifestat încă de cînd Rosa Del Conte preda la Cluj limba şi literatura italiană, graţie întîlnirii cu profesorul român D. Popovici, istoric literar şi exeget al poetului.

Pe măsură ce „întîlnirea cu poetul, prelungindu-se, devenea tot mai directă şi mai intimă" – după cum mărturisea profesoara – opera lui Eminescu i se revela tot mai mult prin singularitatea sa; într-un raport complementar de maximă adîncime, Rosa Del Conte nu doar studia, ci intra în comunicare cu lumea semantică eminesciană, intuind, în acelaşi timp, tot mai mult, complexitatea fiinţei autorului; cercetătoarea italiană descoperea în universul poetic al lui Eminescu întrebările esenţiale, tulburătoare, revelatoare pentru condiţia tragică a fiinţei umane.

În felul acesta Rosa Del Conte a reuşit să dea culturii italiene şi, în acelaşi timp, culturii române – în fond, culturii europene – lucrarea sa fundamentală, *Eminescu o dell'Assoluto*. A fost menirea sa să releve esenţialul a ceea ce descoperise în timpul „lungilor colocvii" cu lumea poetică eminesciană: „A fost marea noastră îndatorire – va scrie autoarea în *Introducere* – să oferim culturii italiene [...] un cadru mai larg şi mai cuprinzător pentru această mare poezie, convinşi că îmbogăţim în felul acesta patrimoniul spiritual, al nostru şi al umanităţii, cu o voce care, deşi, din punct de vedere istoric aparţine vremurilor ideale ale secolului al XIX-lea, ne surprinde şi ne atrage prin consonanţa cu modul nostru de a simţi".

Abia apărut, studiul profesoarei Rosa Del Conte a făcut să se vorbească despre un nou Eminescu. Nu întîmplător elogiile cele mai entuziaste au venit din partea unor reprezentanţi iluştri ai stilisticii şi poeticii italieneşti (C. Segre,

G. Contini) şi din partea lui Mircea Eliade: „Geniul lui Eminescu ne apare în acest moment încă mai singular decît îl gîndeam pînă acum". În acelaşi sens se va exprima, într-o dedicaţie, George Ivaşcu: „Rosei Del Conte, care a oferit lumii cea mai tulburătoare imagine a celui mai mare poet român".

„Un nou Eminescu", nu pentru că opera sa ar fi interpretată cu mijloacele unui alt tip de discurs critic, ci pentru că Rosa Del Conte a intrat în comunicare cu universul poetic eminescian în acelaşi timp: cu intuiţia cititorului inocent, inspirat, cu curajul independenţei faţă de metodă, cu înţelegerea exactă a raportului dintre creaţia poetului şi spiritualitatea specifică lumii în care acesta s-a format ca fiinţă umană, fiinţă culturală, fiinţă poetică, cu rigoarea savantului şi cu absolută „umilinţă faţă de cuvîntul poetului", şi totul într-o armonie cu totul specială: „Am acordat cea mai mare importanţă [...] semnificaţiei originare a cuvîntului. Aici se regăseşte rădăcina a ceea ce noi credem a fi noutatea interpretării noastre critice: în loc să vedem în Eminescu o desăvîrşită sinteză, o culme a unui proces de asimilare a marii poezii europene, noi am pus în evidenţă arhaicitatea, prin urmare „românitatea" acestui cînt, deopotrivă modern şi antic: *Vechiul cîntec mai străbate, cum în nopţi izvorul sare*".

Admiţînd o singură suveranitate, cea a cuvîntului, a cuvîntului poetului, care – în plan semantic – are acelaşi rol şi aceeaşi forţă precum Cuvîntul divin, Rosa Del Conte dezvoltă o analiză complexă, profundă, a creaţiei lui Mihai Eminescu, investigînd atît modul de a fi, cît şi devenirea poemelor sale. În acest fel, explorînd esenţa cuvîntului, a sensurilor sale profunde, pentru a ajunge – şi ajungînd – la acel strat uitat al limbii, nu atît tematic, cît metaforic, am spune, dacă ne gîndim la sensul termenului *meta-fora* – 'transcenderea' lumii fenomenale – că s-a putut releva sensul cel mai profund al operei eminesciene: condiţia tragică a omului este aceea de a purta în sine osînda timpului, *avînd conştiinţa limitelor temporale şi, cu toate acestea, aspirînd neîncetat să iasă din acest „prizonierat"*. Drama fiinţei umane se desfăşoară între *vreme* (temporalitate fenomenală, timp al *existenţei*) şi *timp* (temporalitate esenţială, timpul *fiinţării* în absolut).

* * *

În afara activităţilor sale academice şi ştiinţifice, Rosa Del Conte s-a implicat şi într-un alt mod, cu totul special, în a face cunoscute şi recunoscute valorile spiritualităţii româneşti.

Astfel, în 1955 a elaborat „profilul critic" pentru motivarea candidaturii lui Lucian Blaga (despre care a publicat prima interpretare critică în Italia) pentru conferirea Premiului Nobel, rămasă, din păcate, fără o susţinere reală...

În 1965, are iniţiativa de constituire, cu sprijinul lui Angelo Monteverdi, Preşedintele Academiei Lincei, a unui Comitet care urma să propună numele lui Tudor Arghezi pentru Premiul Nobel. În acest scop va elabora studiul

monografic *L'invito alla lettura di Arghezi*. Premiul va fi însă decernat poetului italian Salvatore Quasimodo.

Perseverînd în proiectul său de a face cunoscute lumii ştiinţifice europene caracterul specific şi adîncimea poeziei lui Mihai Eminescu, profesoara Rosa Del Conte organizează la Veneţia, în anul 1964, în colaborare cu Ministerul Instrucţiunii Publice, cu Comisia Naţională Italiană pentru UNESCO şi cu Fundaţia „Giorgio Cini" de pe insula San Giorgio Maggiore – Veneţia, primul Colocviu Internaţional „Mihai Eminescu", la care au luat parte sau şi-au exprimat adeziunea personalităţi de marcă ale culturii europene: Alain Guillermou, Mario Ruffini, Umberto Cianciolo, Italo Siciliano, G. F. Contini, George Uscătescu, Basil Munteanu, Giuseppe Ungaretti, Mircea Eliade, Angelo Monteverdi, Francesco de Marchio, A. Roncaglia, V. Scerbina, Al. Rosetti, Perpessicius, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Alf Lombard, Cesare Segre, Mircea Zaciu etc. A fost aceasta o a doua dovadă a marii sale iubiri pentru opera lui Mihai Eminescu.

Pornind de la sensurile pe care le descoperise Rosa Del Conte în centrul universului poetic eminescian: „Întreaga sa lume lirică este subordonată unei viziuni în centrul căreia se află raportul dintre Dumnezeu şi lume, dintre existenţa definită ca temporalitate şi fiinţa care se identifică cu eternitatea", profesorul Vittore Branca, secretarul general al Fundaţiei „G. Cini", identifica, în deschiderea Colocviului, acelaşi nucleu semantic, care se impunea astfel ca perspectivă dominantă în interpretarea lui Eminescu: „Colocviul Eminescu vine să confirme un vers din Rilke: «Despre orice ar vorbi poetul, el vorbeşte despre Dumnezeu». Eminescu aduce mărturie despre acest adevăr".

Trei ani după Colocviu, Rosa Del Conte va reuşi să editeze, la Editura Lerici din Roma, primul număr al revistei semestriale de filologie română „Eminescu", rămas, se pare, şi singurul; cu toate acestea, iniţiativa vorbeşte despre tenacitatea şi despre pasiunea exegetei italiene de a face cunoscute, prin toate mijloacele posibile, personalitatea lui Eminescu şi valorile culturii româneşti.

Un sfert de secol mai tîrziu, în 1989, Rosa Del Conte tipărea, la aceeaşi editură din Modena, în traducerea sa, un masiv volum al poetului, *Poesie*, pentru a marca, în acest mod, primul Centenar Eminescu şi pentru a participa la Congresul Internaţional Eminescu, organizat la Paris. Un alt semn al marii sale iubiri pentru creaţia poetică a lui Eminescu.

Congresul s-a dorit a fi o reluare, după 25 de ani, a colocviilor eminesciene iniţiate de Rosa Del Conte în 1964 la Veneţia, unde „se adunaseră – sublinia profesoara în *Introducerea* la volumul *Poesie* – pentru prima dată (rămasă însă, din păcate, şi ultima...) alături de savanţi străini de prestigiu, veniţi din diverse zone culturale (Franţa, Anglia, Italia, Portugalia, Spania, Elveţia, dar şi din Cehoslovacia şi Ungaria) cei mai reprezentativi exponenţi ai exegezei eminesciene din România, dincolo de diferenţele ideologice care îi despărţeau. Era o singură Românie, dincolo şi dincoace de frontiere geografice,

care se recunoştea în Eminescu, iar în Eminescu recunoştea nu numai expresia cea mai înaltă a vocaţiei sale lirice, dar şi a conştiinţei sale istorice: *expresia integrală a sufletului românesc*, în termenii lui Nicolae Iorga".

Personalitatea savantei Rosa Del Conte, profunzimea exegezelor sale, rolul excepţional pe care l-a avut în răspîndirea valorilor spirituale româneşti cele mai semnificative în Italia şi în Europa s-au bucurat de o primă recunoaştere oficială în anul 1972, cînd Universitatea din Bucureşti i-a conferit titlul de *Doctor Honoris Causa.*

Din nefericire, a urmat apoi o perioadă cu totul potrivnică libertăţii spiritului. Aşa se face că opera Rosei Del Conte a trebuit să aştepte aproape trei decenii pentru a fi tradusă în româneşte. Începutul (dus la bun sfîrşit) îi aparţine profesorului Marian Papahagi, de la Universitatea din Cluj, care a făcut şi pasul cel mai greu şi a dat o excelentă versiune românească a exegezei eminesciene *Eminescu o dell'Assoluto*, apărută la Editura Dacia, în 1990. Va urma, deocamdată în paginile revistei „Vatra", studiul dedicat lui Blaga, în traducerea lui Adrian Popescu.

În anul 1991, Universitatea din Cluj conferă ilustrei cercetătoare titlul de *Doctor Honoris Causa.* În 1995, Rosa Del Conte va fi aleasă membru de onoare al Academiei Române.

* * *

Trăiesc cu deosebită emoţie momentul în care pot să confer eminentei exegete a operei lui Eminescu şi a altor valori ale spiritualităţii româneşti, în numele Senatului academic, titlul de *Doctor Honoris Causa* al Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, cea mai veche universitate a României, acordat în decembrie 1995, ca expresie a celei mai înalte recunoaşteri a unei vieţi exemplare, consacrată ştiinţei şi culturii.

Şi dacă această decernare are loc la Veneţia, în acest spaţiu, ea se încarcă cu o nouă semnificaţie, în cel puţin două sensuri:

- aici, la Veneţia, profesoara Rosa Del Conte a iniţiat primul Colocviu Internaţional de studii eminesciene; aceste colocvii trebuie reluate. Şi, dacă lucrul va fi posibil, tot la Veneţia, şi cu participarea Rosei Del Conte.
- în această casă, azi sediu al Institutului Român de Cultură şi Cercetări Umaniste, a locuit Nicolae Iorga, cel care a văzut în Eminescu – aşa cum sublinia şi Rosa Del Conte – *expresia integrală a sufletului românesc.*

Fie acest moment solemn, în care Casa Română a lui Nicolae Iorga a devenit Aula „Mihai Eminescu" a Universităţii din Iaşi, *o încununare* a tot ceea ce a făcut Rosa Del Conte pentru ca *universalitatea virtuală* a lui Mihai Eminescu să devină *universalitate reală.*

Laudatio, 29 mai 1998, Institutul de Cultură şi Cercetări Umaniste din Veneţia.

LORENZO RENZI, *DOCTOR HONORIS CAUSA* AL UNIVERSITĂŢII „ALEXANDRU IOAN CUZA" DIN IAŞI – *LAUDATIO*

Hotărîrea Senatului Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" de a conferi titlul de *Doctor Honoris Causa* distinsului profesor Lorenzo Renzi de la Universitatea din Padova este expresia înaltei aprecieri din partea întregului corp academic al Universităţii ieşene pentru contribuţia de excepţie a eminentului om de ştiinţă şi cultură italian la cunoaşterea profundă a limbii, literaturii şi culturii româneşti în Italia. Profesorul Lorenzo Renzi se alătură sub acest aspect savanţilor Ramiro Ortiz, Rosa Del Conte, Mario Ruffini, Carlo Tagliavini.

Născut în anul 1939 la Vicenza, Lorenzo Renzi, după ce îşi ia licenţa, în 1962, la Università degli Studi din Padova este, timp de doi ani, lector de limba şi literatura italiană la Universitatea din Viena. Acum are loc prima sa întîlnire cu limba română, prin lingvistul Al. Niculescu, venit la Institutul de Romanistică din capitala Austriei, ca profesor-invitat. În vara anului 1964 va fi prezent la cursurile de vară de la Sinaia, organizate de Boris Cazacu, iar după trei ani, între 1967 şi 1968, va rămîne mai mult timp în România cu o bursă de cercetare. Acum îi va cunoaşte „pe cei doi patriarhi – în termenii săi – ai lingvisticii româneşti": Iorgu Iordan şi Al. Rosetti. Prin ei cunoaşte şcoala românească de lingvistică. „Lingvistica românească – va interpreta peste ani Lorenzo Renzi – era lingvistica ce se formase cu Sextil Puşcariu la Cluj, Iordan la Iaşi, Al. Rosetti şi Al. Graur la Bucureşti." În aceşti ani se deschid fără îndoială şi probabil se şi fixează tot acum principalele direcţii pe care se va înscrie profesorul Renzi, în plan academic, la Universitatea din Padova, cu preponderenţă, dar şi la alte universităţi din Europa şi din America, şi în planul cercetării ştiinţifice: *filologia românească* şi *studiul limbii şi culturii româneşti*. Se vor adăuga *studiul limbii italiene, stilistica şi poetica*, completîndu-se sfera amplă de preocupări a unui filolog care a conceput această ştiinţă în înţelesul profund al sintagmei *ştiinţe umaniste*, amintind în această direcţie de Eugeniu Coşeriu.

Discipol al cunoscutului filolog Gianfranco Folena, profesorul Lorenzo Renzi îşi începe drumul în domeniul filologiei romanice în interiorul modelului italian, care restrîngea obiectul acestei discipline ştiinţifice la studierea textelor scrise medievale; în 1964 publică, la Padova, un amplu studiu consacrat unui text literar scris în franceza veche: *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*. După 1968, însă, va susţine cu consecvenţă imperativul depăşirii acestei limitări şi va lărgi sfera de cercetare, reactivînd toate trei direcţiile filologiei romanice europene: I. *Studiul limbilor şi literaturilor romanice*, II. *Studiul lingvistic al textelor literare şi neliterare*, III. *Studiul istoriei şi procesului de transmitere în timp a textelor vechi*, în vederea realizării de ediţii pentru cititoo-

rul modern. Susţinerile teoretice programatice ale profesorului Lorenzo Renzi sînt întrutotul reflectate de opera sa didactică şi ştiinţifică, în care şi-au aflat loc studiul limbii friulane, al francezei vechi sau provensalei şi al limbii române, studiul culturii orale a românilor, interpretarea literaturii franceze sau române sau italiene din secolele XIX şi XX: Marcel Proust, Mihai Eminescu, Eugenio Montale şi alţii.

Ceea ce este de reţinut în mod special din această înţelegere a sferei de cercetare şi a obiectului de studiu în învăţămîntul universitar al filologiei romanice este introducerea ipostazei orale a limbilor neolatine şi a culturilor pe care aceste limbi le generează şi guvernează. Din perspectiva acestei înţelegeri vor fi incluse în cîmpul de studiu şi cercetare al filologiei romanice limba, literatura şi cultura română. Cu o poziţie nuanţată faţă de modul de interpretare a individualităţii limbii române între limbile neolatine propriu lui Matteo Bartoli sau Al. Niculescu, romanistul Lorenzo Renzi va sublinia rolul indispensabil al introducerii *Limbii şi culturii române* în orice abordare în interiorul *Filologiei romanice.*

În *Filologia romanică* europeană, lingvistul L. Renzi s-a impus mai ales în ultimele trei decenii, ca unul dintre cei mai străluciţi reprezentanţi ai aceste ştiinţe, prin lucrarea sa fundamentală, discret intitulată *Introduzione alla filologia romanza*, Bologna, Il Mulino, 1976, lucrare care a cunoscut şi versiuni în limbile spaniolă şi germană. În anul 1985 apare, la aceeaşi editură, o nouă ediţie, mult dezvoltată, *Nuova introduzione alla filologia romanza*, realizată de profesorul Renzi în colaborare cu un discipol al său, Giampaolo Salvi, iar în anul 2003, o altă variantă, restructurată, dar în baza aceleiaşi concepţii, *Manuale di linguistica e filologia romanza*, aducînd şi de această dată un colaborator dintre discipoli, Alvise Andreosi. Publicarea acestor mai multe variante ale tratatului de filologie romanică reflectă, pe de o parte, aprofundarea permanentă şi nuanţarea interpretărilor în raport cu ceea ce se întîmplă în dezvoltarea ştiinţei limbii şi a filologiei, iar, pe de alta, aspect extrem de important, atragerea şi implicarea discipolilor într-o anumită aşezare teoretică şi metodologică, în interiorul a ceea ce altădată se numea *şcoală*. Pentru că, la Facultatea de Litere a Universităţii din Padova, omul de ştiinţă Lorenzo Renzi, Directorul Departamentului de Romanistică, este într-adevăr *profesor – creator de şcoală*, printr-un raport, specific altor timpuri, în care şi discipolul şi maestrul se îmbogăţesc reciproc mergînd împreună. Profesorul a adunat în jurul său tineri pe care a ştiut că se poate sprijini, pe care i-a făcut să creadă cu fermitate în ceea ce a descoperit în ei, i-a orientat să se formeze şi i-a trimis în lume, convins că au deprins şi zborul, şi iubirea de zbor. Un tînăr dintre aceştia, Mauro Barindi, va ajunge la Iaşi, lector de Limba italiană, Dan Cepraga va fi principal colaborator în cercetarea şi interpretarea culturii orale, iar Giampaolo Salvi va colabora la diferite ediţii ale monografiei consacrate filologiei romanice, precum şi în realizarea *Gramaticii limbii italiene*, într-o perspectivă în

care gramatica unei limbi, chiar privită în ea însăşi, îşi dezvăluie şi diversele raporturi cu limba de origine şi cu limbile înrudite.

Este semnificativă pentru cum înţelege profesorul Renzi raportul cu discipolii, declaraţia din 2003, pe care o face în introducerea la *Manuale di linguistica e filologia romanza*: „Unde este Renzi, se înţelege de-acum de la sine, este şi Salvi". Nu ne îndoim că şi profesorul G. Salvi, şi Dan Cepraga spun: „Unde este Salvi, unde este Cepraga, este şi Renzi".

Direcţiile *italienistică* şi *românistică*, dincolo de specificitatea lor, poartă amprenta specifică a viziunii romanistului în înţelegerea clasică a filologiei.

În studiile de *italienistică*, lingvistul L. Renzi dezvoltă o poziţie proprie sub aspect teoretic şi metodologic, armonizînd diversele orientări din teoria limbii: structuralismul şi gramatica generativ-transformaţională, interpretînd limba din interiorul raportului semantică – sintaxă – pragmatică, privind fenomenul lingvistic şi din perspectivă stilistică, atrăgînd atenţia asupra interesului pe care trebuie să-l arate societatea, prin instituţiile sale, şcoala în primul rînd, faţă de limbă. Cu această modalitate de a înţelege studiul limbii, omul de ştiinţă, dublat în permanenţă de profesor, a iniţiat, conceput şi coordonat realizarea celei mai importante gramatici a limbii italiene: *Grande grammatica di consultazione*, publicată în trei volume (întrunind circa 2000 de pagini), între 1988 şi 1995, la renumita editură Il Mulino din Bologna. Viziunea lingvistului marchează întreagă această gramatică monumentală dar îşi dezvăluie cu mai multă claritate elementele definitorii în amplul capitol realizat de coordonator, capitol consacrat *Articolului*, categorie gramaticală aflată în centrul mai multora dintre studiile sale de italienistică, filologie romanică şi românistică. Acestei gramatici descriptive, lingvistul urmează să-i alăture o altă gramatică a limbii italiene, în lucru de mai mulţi ani, o gramatică privită din perspectivă istorică.

Raportul cu limba, istoria şi cultura românilor s-a adîncit în timp pînă la a deveni componentă esenţială nu numai a ceea ce s-ar putea numi domeniu de interes ştiinţific ci şi o componentă esenţială a fiinţei intelectuale a profesorului Lorenzo Renzi. Rolul pe care a considerat că îl are în învăţămîntul filologic şi mai ales în sfera filologiei romanice limba română l-a determinat să-şi încarce sarcinile didactice cu un curs de *Limba şi literatura română*, începînd cu anul 1984 cînd, din motive politice, România nu a mai trimis, conform acordului, un lector la Padova. Profesorul Renzi a predat cursul pînă în 1992, la Universitatea din Padova, cînd s-a reintrat în normal, iar în 1993 şi la Trento, transformînd noua însărcinare într-un bun prilej pentru a se adînci în cunoaşterea limbii române. Dar, cu sau fără voie, Lorenzo Renzi nu a devenit numai un foarte bun cunoscător, ci s-a lăsat definitiv cucerit de limba română: „Am căpătat pentru limba română – avea să mărturisească profesorul în 2002, într-o insolită *Autobiografia linguistica in generale* – o sensibilitate pe care o mai am doar pentru franceză, nu şi pentru celelalte limbi pe care le-am studiat

şi le cunosc". Este în această autobiografie o mărturisire de credinţă pentru limba şi cultura română, pe fondul înţelegerii unui raport de consubstanţialitate limbă – cultură – popor.

Cunoscător profund al limbii române în diferitele ei variante, Lorenzo Renzi a publicat mai multe studii, în reviste din Italia şi din România, precum şi din alte ţări, sau în volume colective, consacrate unor aspecte controversate din gramatica limbii române (privind articolul, flexiunea cauzală etc. sau istoria dezvoltării conştiinţei românilor că aparţin lumii latine), dar centrul interesului său l-a reprezentat cultura orală. Venit la Bucureşti, în anii 1967-1968, cu o bursă de cercetare, după diferite tentative de construire a unui proiect de studiu mai aproape de preocupările de la Padova, de medievalistică, ajunge să cunoască *Mioriţa*, în varianta din antologia lui Vasile Alecsandri. Cunoaşte tot acum filosofia culturii şi concepţia lui Blaga privind satul în fiinţa românească, precum şi lucrările lui Henri Stahl. Are discuţii prelungite cu Ovidiu Bîrlea. După toate acestea, ia hotărîrea foarte importantă pentru toţi anii care vor urma. „Am uitat – va mărturisi în stilul său inconfundabil, peste ani, L. Renzi într-un text intitulat *Tre schede per la ricerca dell'etnografia e del folclore romeno in Italia/Trei fişe pentru cercetarea etnografiei şi folclorului românesc în Italia* – biletul de întoarcere din Orient în Occident. În Occident, sigur, m-am întors, dar inima mea de om de ştiinţă continuă să bată în Orient. Ceea ce contează în această experienţă a mea, cred, a fost faptul că, destul de devreme, m-am deschis spre această lume a «oralităţii» care avea să trezească atîta interes în anii următori. [...] Am spus: am ales teza oralităţii. Dar poate că ar fi mai exact să spun că *eu* am fost ales. Acea perspectivă care exercitase o aşa de puternică fascinaţie asupra mea, avea să atragă încă multe alte energii, avea să fie asumată ca o cheie interpretativă pentru fenomene diverse. Aveau să se scrie cărţi, să se organizeze congrese asupra oralităţii".

În acest cîmp fascinant, va elabora şi publica în anul 1968, la Florenţa, la editura de prestigiu Olschki, studiul monografic *Canti narrativi tradizionali romeni/Balade tradiţionale româneşti*, care îi va şi aduce atribuirea rolului de profesor de filologie romanică la Universitatea din Padova. Un important capitol din acest studiu, *Stilul tradiţional al cîntecelor bătrîneşti*, va fi publicat de Mihai Nasta şi Sorin Alexandrescu, în 1972, în ampla antologie *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*. Studiul lui Lorenzo Renzi se alătură aici altor studii fundamentale semnate de reprezentanţi consacraţi în stilistica şi poetica secolului XX: K. Vossler, Leo Spitzer, V. Şklovski, R. Jakobson, J. P. Richard, P. Zumthor, G. Genette, G. Contini, B. Terracini, Tz. Todorov, J. Cohen, R. Barthes şi alţii. Lorenzo Renzi îşi dezvoltă interpretarea dinlăuntrul creaţiei, cu instrumentele poeticii şi stilisticii, dar, în demersul său ştiinţific, foarte nuanţat, integrează totodată balada în lumea satului. Nu din perspectiva filosofiei culturii a lui Lucian Balga, ci din aceea a şcolii sociologice a lui H. Stahl.

Aspiraţia centrală predominantă în acest excelent studiu monografic, aceea de a ajunge la varianta străveche a baladei româneşti, va rămîne o constantă a cercetării omului de ştiinţă italian. Problema variantelor *Mioriţei* va fi reluată mai întîi într-un studiu publicat în Actele celui de-al XII-lea Congres internaţional de lingvistică şi filologie românească de la Bucureşti, *„Varianti d'interprete" nei canti tradizionali narrativi romeni*, apoi în studiul *Le systeme des chants epiques chez les roumains*, din volumul *Essor et fortune de la Chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*, Modena, 1984, pentru ca, în 1997 să publice, în volumul *Letterature di frontiere/Litteratures frontalières*, VII/2, studiul *Le più antiche versioni della Mioriţa*, pornind de la o versiune precedentă celei cunoscute prin Alecsandri, o versiune transcrisă de Ioan Şincai în 1794. Pe fondul interesului permanent pentru cultura orală românească sub toate aspectele, manifestat de-a lungul anilor prin studii, unele realizate împreună cu colaboratori din România, care vor adînci tot mai mult cunoaşterea culturii orale româneşti, concomitent cu căutarea drumului spre variantele cele mai vechi ale baladelor româneşti, profesorul Lorenzo Renzi introduce creaţia populară românească şi în perspectivă comparativă. În acest sens, în studiul *Incontri occidentali nel mondo della fiaba*, publicat în volumul *Itinerari di idee, uomini e cose fra Est ed Ovest Europeo*, tipărit la Udine, în 1992, dezvoltă tema „asincronismului", în termenii săi, cu un interes special centrat pe basmul românesc *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*. După ce, în 1989 publicase, în colaborare cu Anca Bratu, studiul *Il miracoloso nel folclore romeno: la colinda dei cervi*, în volumul II, *Il meraviglioso e il verosimile tra Antichità e Medioevo*, editat la Florenţa, Editura Olschki, în 1991, vine cu un nou studiu în 2003, *Due letture della colinda dei cervi*, publicat în volumul *Romania e Romània. Lingua e cultura romena di fronte all'Occidente*, publicat la Udine, sub îngrijirea profesoarei Teresa Ferro. Studiul îşi are punctul de plecare într-o variantă culeasă şi publicată de Bela Bartok în 1914, tradusă în limba italiană de Marco Cugno şi Losontzi. Studiul acesta, dens, de mică întindere, este semnificativ pentru poziţia profesorului privind diferitele perspective de receptare. Respingînd ca neadecvată receptarea dată acestei creaţii prin prisma lumii contemporane, aşa cum procedează Bartok în transpunerea muzicală a textului, sub titlul *Cantata profana*, Lorenzo Renzi, după ce dă, demonstrativ am spune, două interpretări, una psihanalitică, alta etnografică, sugerează calea cea mai aproape de esenţa acestei creaţii orale: interpretarea trebuie să ia în consideraţie deopotrivă funcţia ritualică a colindei şi funcţia estetică, funcţii care au şi impus structura narativă şi dimensiunea fantastică a creaţiei.

În anul 2004, Editura Carroci din Roma publică volumul *Le nozze del sole. Canti vecchi e colinde romene/Nunţile soarelui. Balade vechi şi colinde româneşti*, o antologie bilingvă româno-italiană, elaborată sub îngrijirea profesorului Renzi şi a unuia din discipolii săi, Dan Cepraga. Profesorul Lorenzo Renzi şi Dan Cepraga realizează în acest volum un consistent studiu introductiv – pri-

vire de ansamblu, precum şi la fel de dense interpretări date din interior principalelor creaţii româneşti.

Cu cîţiva ani mai înainte, în 1995, profesorul relevase alte aspecte ale creaţiei orale româneşti, în postfaţa la antologia realizată de Dan Cepraga şi tipărită la Cluj, la Editura Clusium: *Graiurile Domnului. Colinda creştină tradiţională.*

Impulsul de a se adînci în studiul culturii orale a românilor a fost favorizat şi de întîlnirea profesorului, mai întîi în 1967-1968, cu intelectuali români de amplă deschidere, în pofida tuturor restricţiilor impuse de guvernarea totalitară. În felul acesta, L. Renzi a avut acces la ceea ce era considerat Fondul special sau Fondul secret al Bibliotecii Academiei Române, unde, între altele, a putut cunoaşte comentariile lui Mircea Eliade la *Meşterul Manole*, traduse mult mai tîrziu în Italia, în volumul *I riti di costruire*, la Editura Jaka Book din Milano. Cel mai recent ecou al întîlnirii cu interpretarea lui Mircea Eliade şi în mod profund cu balada însăşi este vizibil în comentariul, surprinzător, pe care îl face Lorenzo Renzi pe marginea morţii lui Bergotte, în volumul *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, o incitantă lectură dată romanului lui Proust din perspectiva unei poetici deschise interrelaţionării artelor. Acest volum, fascinant prin stil şi prin permanentele deschideri de perspective de interpretare a romanului scriitorului francez, pe fondul unui insolit transfer, foarte discret, spre a fi greu sesizabil, probabil, dintre Proust între real şi irealitate înspre Lorenzo Renzi într-o aceeaşi tulburătoare ezitare real-irealitate, este nivelul cel mai înalt de manifestare a poeticianului Lorenzo Renzi, cunoscut, între altele, printr-un volum publicat anterior, care impune mai întîi prin formulare: *Come leggere la poesia*, apoi prin aşezarea teoretică, aceasta susţinută de interpretări ilustrative de mare profunzime date creaţiei unor poeţi reprezentativi, foarte diferiţi sub aspect stilistic: Umberto Saba, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini. Cartea este exemplară pentru armonizarea *om de ştiinţă – profesor*, printr-un demers echilibrat, fără spectaculozitatea căutată prea mult în ultima vreme în plan terminologic, în corespondenţă cu aglomerarea de clasificări care lasă pe drum esenţa obiectului supus investigaţiei. În studii publicate în diferite reviste va interpreta într-o aceeaşi perspectivă creaţii din literatura română, scriitori aparţinînd unei poetici diferite, poeţi şi prozatori deopotrivă: Mihai Eminescu, Ana Blandiana, Nichita Stănescu, Norman Manea şi alţii.

Aşa cum observam mai sus, limba şi cultura română nu sînt pentru profesorul Renzi numai obiect de studiu, sînt de multă vreme parte integrantă din fiinţa sa culturală prin care, cînd situaţia o impune, interpretează alte literaturi. În interpretarea excepţională dată operei lui Proust, introducînd într-o perspectivă a poeticii moderne elemente din stilistica lui Leo Spitzer, în *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, capitolul IV – *Genio e inesattezza* – este aşezat, prin *motto*, sub semnul filosofului Constantin Noica, pe care l-a mai

făcut cunoscut lumii intelectuale italiene prin traducerea unor scrisori, precedate de o introducere extrem de sensibilă sub aspectul aşezării în faţa istoriei a două personalităţi reprezentative ale secolului XX: Emil Cioran şi Constantin Noica. Cartea, intitulată *L'amico lontano*, a apărut în 1993 la editura Il Mulino din Bologna.

Recuperarea impreciziei ca o cale mai sigură de ajungere la adevărurile fundamentale se sprijină în capitolul IV din volumul consacrat lui Proust mai întîi printr-o relaţie intertextuală determinată de *motto*, apoi, în interiroul demersului, pe întrebările pe care şi le pune filosoful român privind fiinţa omului faţă cu adevărul în timpurile actuale, prizonier al unei raportări confuze a adevărului la exactitate: „Filosoful Constantin Noica, pe care l-am citat în *motto*, va scrie mai tîrziu că raportul între exactitate şi adevăr, care pentru noi, modernii, este firesc, în realitate nu e deloc aşa, şi că acest raport a fost ignorat cu îndreptăţire de-a lungul secolelor precedente. Pentru divinul Platon, pentru Pitagora, pentru Antici, în general, adevărul dădea o stare de «extaz sacru», puteai fi «beat de Adevăr». Modernii, discipoli ai unui Aristotel în minoritate la vremea sa [...] nu cred că există adevăr fără exactitate [...]. Şi adevărul lui Proust e un adevăr care «îmbată»... care nu se hrăneşte din exactităţi. Proust ar merge împreună cu Noica".

Cartea despre Marcel Proust nu relevă numai modul profund în care se armonizează fiinţa creatoare a profesorului Renzi filologul, gramaticianul şi poeticianul, ci şi un alt mod, foarte eficient, de integrare a spiritualităţii româneşti în spiritualitatea europeană.

Profesorul Lorenzo Renzi a fructificat de-a lungul a patru decenii, de la catedră, de la congrese internaţionale, prin studii publicate în reviste de largă circulaţie şi prin cărţi de referinţă, toate căile principale pentru introducerea valorilor spirituale româneşti în circulaţia europeană. Pentru toate acestea şi pentru diferitele modalităţi de dezvoltare a raporturilor interacademice şi interculturale româno-italiene, Universitatea ieşeană conferă omului de ştiinţă, profesorului, prietenului românilor Lorenzo Renzi înaltul titlu de *Doctor Honoris Causa* al Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi.

Convorbiri literare, nr. 12, 2005, p. 152-155.

„NOTIZIE CULTURALI ITALIANE", REVISTĂ ITALO-ROMÂNĂ

O revistă al cărei prim scop este cunoaşterea şi dezvoltarea raporturilor culturale şi de prietenie între două ţări şi popoare este o adevărată „sărbătoare intelectuală" – ceea ce se poate spune şi despre noua revistă pusă în circulaţie de Institutul Italian de Cultură din Bucureşti. Gîndită şi elaborată de profesorii Giuseppe Palmieri (directorul Institutului) şi de Vito Grasso, revista se intitulează cu discreţie „Notizie culturali italiane". Cu toate acestea, structura primului număr (I, 1, mai 1976), conţinutul bogat al articolelor şi studiilor incluse demonstrează că această publicaţie depăşeşte cu mult dimensiunile şi caracterul unui buletin informativ, descinzînd evident dintr-o tradiţie cu mult mai veche, instituită de revista „Roma", fondată în 1921 de un alt mare iubitor al artelor şi literelor româneşti, profesorul Ramiro Ortiz, cea care va deveni, în 1935, sub conducerea lui Alexandru Marcu, „Studii italiene".

Revista reflectă în mod obiectiv activitatea bogată, desfăşurată în ultimii ani la Institutul Italian din Bucureşti, şi nu doar atît. Ea este de asemeni (şi mai ales) o publicaţie care adună şi face cunoscute conferinţele, studiile specialiştilor, români şi italieni, dedicate interpretării literaturii, artelor şi culturii, în general, studii ce reprezintă, în aceeaşi măsură, contribuţii esenţiale la cunoaşterea literaturii dar şi a raporturilor istorice şi culturale dintre popoarele român şi italian. Prin aceasta, încă de la primul său număr, revista răspunde urărilor exprimate pe prima sa pagină de ambasadorul Italiei la Bucureşti, Dl. Ernesto Mario Bolasco, care îi doreşte să „servească cu devotament cauza Culturii".

Reputatul romanist Gianfranco Contini, specialist în poetică şi lingvistică şi profesorul Ruggero Jacobbi, teatrolog, semnează comentarii asupra unor aspecte ale culturii italiene.

Prin studiul său, intitulat *Umorismo e avangarda nel teatro italiano contemporaneo (Umor şi avangardă în teatrul italian contemporan)*, R. Jacobbi face mai întîi o scurtă istorie a teatrului, a poeziei şi a prozei, în căutarea originilor umorului, în vederea unei interpretări nuanţate a legăturilor sale cu comicul şi grotescul. Din perspectiva acestor trei categorii estetice sînt dezvoltate comentarii de o remarcabilă subtilitate asupra romantismului, futurismului, şi avangardei ultimelor decenii.

Mihai Nasta semnează un studiu doct, de o desăvîrşită erudiţie şi cu o subtilă înţelegere interpretativă a teoriei limbajului poetic din epoca Renaşterii: *Osservazioni sul trattato poetico-letterario nel Rinascimento (Observaţii asupra tratatului poetico-literar în Renaştere).* Bun cunoscător al poeticii, stilisticii şi istoriei retoricii, Mihai Nasta ne propune şi un text inedit de poetică, datorat lui Lodovico Castelvetro, un comentariu al umanistului italian asupra tratatului antic al lui Diodor din Halicarnas, *De compositione verborum.*

Alte studii analizează relaţiile istorice şi culturale româno-italiene. Astfel, V. Ileasa face o sumară trecere în revistă a numeroaselor evenimente culturale, editoriale, cinematografice, publicistice organizate în cadrul schimburilor culturale italo-române, evidenţiind contribuţia lor „la cauza progresului, a civilizaţiei şi păcii în Europa şi în lume".

Şt. Delureanu, *Risorgimento italiano e Risorgimento romeno* (*Risorgimento-ul italian şi Risorgimento-ul românesc*), şi V. Netea, *Des relations de Garibaldi avec les roumains* (*Relaţiile lui Garibaldi cu românii*), aduc în discuţie momente din istoria modernă a României şi a Italiei, subliniind solidaritatea dintre cele două popoare, manifestată cu pregnanţă în ecoul reciproc suscitat de mişcările revoluţionare din epocă, reflectate în corespondenţa purtată între diverse personalităţi (Garibaldi – Dora d'Istria, C.A. Rosetti etc.), în contactele politice şi diplomatice (Vasile Alecsandri – Cavour), în participarea voluntarilor români la campaniile garibaldiene (în Sicilia, de exemplu), în poziţia lui Garibaldi faţă de revoluţiile din Ţările Române, faţă de realizarea Unirii şi cucerirea Independenţei: „Românii, descendenţi ai vechilor noastre legiuni – va scrie Garibaldi în telegrama trimisă de la Caprera cu ocazia victoriilor obţinute de români în Războiul de Independenţă de la 1877 – se luptă azi cu eroism pe malurile Dunării pentru independenţa lor; mi se pare potrivit să trimitem încurajări din partea capitalei lumii antice şi a întregii Italii acestor minunaţi oameni şi de acelaşi sînge cu noi".

Traducerilor realizate din limba română le sînt dedicate trei articole. Romanistul Al. Niculescu face o serie de consideraţii teoretice pertinente asupra numeroaselor probleme pe care le ridică transpunerea poeziei româneşti în limba italiană, iar italienista Despina Mladoveanu semnalează cîteva excelente traduceri din poezia lui Eminescu şi a lui Blaga. Revista publică şi o *Bibliografie* a cărţilor italiene traduse în româneşte între 1945 şi 1975, elaborată de profesorul Vito Grasso.

Acest prim număr al revistei „Notizie culturali italiane", care se bucură şi de o prezentare grafică de excepţie, deschide noi perspective pentru aprofundarea cercetării raporturilor istorice româno-italiene, dar şi pentru dezvoltarea şi pe mai departe a acestora.

Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires, nr. 4,1977, p. 142-144.

IV.
ITALIENISTICĂ

MANZONI ŞI CONSTITUIREA TEORIEI ROMANTICE

Rămîne meritul lui Tudor Vianu afirmarea întîietăţii lui Manzoni, pe plan european, în ceea ce priveşte dezvoltarea concepţiei noii mişcări literare a romantismului.

Cînd apărea, în 1827, prefaţa lui Victor Hugo (considerată primul manifest al romantismului) la *Cromwell*, prefaţa lui Alessandro Manzoni la tragedia sa, *Il Conte di Carmagnola*, devenise deja publică din 1820 (după ce tragedia – şi prefaţa? – cunoscuse o primă formă în 1816), iar în 1823 apăruse la Paris, în traducerea lui Fauriel. Şi tot înainte de 1827 au fost concepute celelalte două documente de importanţă capitală pentru constituirea teoriei romantice: scrisoarea lui Manzoni către M. Chauvet, *Sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (trimisă în 1820, cunoscută public în 1823) şi scrisoarea trimisă de Manzoni marchizului D'Azeglio, în 1823, *Sul Romanticismo.*

Scriitorul şi teoreticianul italian respinge, cu argumente de ordin estetic, de interpretare a textelor antice şi de bun simţ, ideea subordonării artei faţă de regula celor două unităţi, de *loc* şi de *timp*, contrarii artei însăşi, afirmînd obligativitatea respectării unei singure reguli, a *unităţii de acţiune.*

Concepţia sa estetică (expusă în cele trei documente, în toate celelalte scrieri teoretice şi respectată în practica creaţiei artistice) se constituie în jurul conceptului de *verosimil*, în temeiul căruia, pe de o parte, respinge teoria clasicismului (născută, printre altele, şi dintr-o interpretare greşită a textului aristotelic) iar, pe de alta, depăşeşte însăşi sfera romantismului, deschizînd drum verismului italian.

Dăm în traducere românească fragmente din prefaţa la tragedia *Il Conte di Carmagnola*, urmînd să facem cunoscute ulterior şi cele două scrisori, documente esenţiale pentru o mai exactă viziune asupra istoriei romantismului european.

* * *

I. Unitatea de loc şi aşa-numită unitate de timp nu sînt reguli fundate pe raţiunea artei, nici conaturale specificului poemului dramatic, ci provin de la o autoritate rău înţeleasă şi de la nişte principii arbitrare; aceasta devine evident pentru cine urmăreşte cu atenţie apariţia lor. Unitatea de loc s-a născut din faptul că cea mai mare parte din tragediile greceşti imitau o acţiune care se desfăşura într-un singur loc şi din ideea că teatrul grec ar fi un model perpetuu şi exclusiv de perfecţiune dramatică. Unitatea de timp şi-a avut originea într-un fragment din Aristotel[1], care, cum foarte

---

[1] „Epopeea şi Tragedia se deosebesc însă prin aceea că metrul de care se foloseşte epopeea e uniform, iar forma – narativă. Tot astfel – în privinţa întinderii. Faptul că tragedia năzuieşte să se petreacă, pe cît se poate, în limitele unei singure rotiri a

bine observă domnul Schlegel[1], nu conţine un percept, ci simpla constatare a unui fapt, adică din practica cea mai generală a teatrului grec. Căci dacă Aristotel ar fi înţeles într-adevăr să stabilească un canon al artei, această frază ar avea dublul inconvenient de a nu exprima o idee precisă şi de a nu fi însoţită de nici un raţionament.

Cînd veniră apoi cei care, nemaiţinînd seama de autoritate, căutară raţiunea acestor reguli, susţinătorii lor nu reuşiră să găsească decît o motivare, şi anume că, pentru spectatorul care asistă în mod real la prezentarea unei acţiuni, ar deveni neverosimil ca diferitele părţi ale acesteia să se desfăşoare în locuri diferite şi ca acţiunea să dureze un timp îndelungat, în timp ce el ştie că nu s-a mişcat din loc şi că a acordat doar puţine ore pentru a o urmări.

Acest argument este, în mod evident, fundat pe o presupunere falsă, aceea că spectatorul ar fi aici parte a acţiunii, cînd el e, de fapt, să zicem, o minte extrinsecă, care o contemplă.

Verosimilul nu trebuie să se nască în el din relaţiile acţiunii cu modul său actual de a fi, ci din cele pe care diferitele părţi ale acţiunii le au între ele. Cînd se consideră că spectacolul este exterior acţiunii, argumentul în favoarea unităţii se volatilizează.

II. Aceste reguli nu sînt, în analogie cu alte principii ale artei, primite de tot aceiaşi care le cred necesare. În fapt, se admit în tragedie ca verosimile multe lucruri care nu ar fi ca atare dacă li s-ar aplica principiul pe care se sprijină necesitatea celor două unităţi, anume principiul că, în drama reprezentată, sînt verosimile doar acele fapte care se acordă cu prezenţa spectatorului, aşa încît să pară acestuia fapte reale. Dacă unul ar spune, de exemplu: cele două personaje, care vorbesc între ele despre lucruri foarte secrete, ca şi cum s-ar crede singure, distrug orice iluzie, pentru că eu simt că sînt pentru ele în mod vizibil prezent şi le văd expuse ochilor unei mulţimi, le-ar face precis aceeaşi obiecţie pe care o fac criticii tragediilor în care sînt neglijate cele două unităţi.

Cine ar căuta motivul pentru care nu s-a extins falsul principiu şi la aceste cazuri şi nu s-a impus artei şi acest jug, eu cred că n-ar găsi altceva decît că, pentru aceste cazuri, nu a fost o frază la Aristotel.

III. Dacă apoi se confruntă aceste reguli cu experienţa, marea probă că nu sînt necesare iluziei este faptul că poporul se află în starea de iluzie dorită de artă, asistînd în fiecare zi şi în toate ţările la reprezentaţii în care acestea nu sînt respectate; iar poporul este, în acest domeniu, cel mai bun martor. Necunoscînd distincţia dintre diferite genuri de iluzie şi neavînd nici o idee teoretică despre caracterul verosimil al artei, definit de unii critici gînditori, nici o idee abstractă, nici o judecată prealabilă nu l-ar putea determina să primească o impresie de verosimil de la lucruri care să nu fie în mod natural apte să-l producă. Dacă schimbările de scenă ar distruge iluzia, aceasta ar trebui să fie cu siguranţă distrusă mai curînd în popor decît la persoanele culte, care-şi subordonează mai uşor fantezia lor la intenţiile autorului.

---

soarelui, sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea n-are limită în timp, constituie şi el o deosebire...” (Aristotel, 1965).

[1] *Curs de literatură dramatică, Lecţia X.*

Dacă de la teatrele populare trecem să examinăm ce s-a întîmplat cu aceste reguli în teatrele culte ale diferitelor naţiuni, aflăm că în teatrul grec n-au fost stabilite niciodată ca principii şi că s-a procedat contrar celor ce ele prescriu, ori de cîte ori tema o cerea; că poeţii dramatici englezi şi spanioli mai celebri, cei care sînt priviţi ca poeţi naţionali, nu l-au cunoscut sau nu au ţinut seama de ele; că germanii le refuzau în mod conştient. În teatrul francez au fost introduse cu greu, iar unitatea de loc, în special, a întîlnit obstacole din partea dramaturgilor înşişi, cînd a fost pusă în practică de Mairet cu a sa *Sofonisba*, care este considerată prima tragedie franceză supusă regulilor; ca şi cum ar fi fost un destin ca regularitatea tragediei să înceapă tot de la o *Sofonisba* plictisitoare. În Italia, aceste reguli au fost urmate ca legi, şi fără discuţii, după cîte ştiu eu şi, deci, probabil, fără a fi supuse unui examen.

IV. Apoi, culmea bizareriei, s-a întîmplat ca aceeaşi care le-au primit nu le respectau cu exactitate în practică. Fără a vorbi de vreo violare a unităţii de loc, care se întîlneşte în unele tragedii italieneşti şi franţuzeşti, dintre cele numite exclusiv *regulate*, e ştiut că unitatea de timp nu e respectată şi nici pretinsă în sensul său strict, adică în egalitatea dintre timpul artificial atribuit acţiunii şi timpul real pe care acesta îl ocupă în reprezentare. În tot teatrul francez abia dacă se citează trei sau patru tragedii care să îndeplinească această condiţie. „Cum se întîmplă foarte rar (zice un critic francez) să găseşti subiecte care să poată fi reţinute în margini atît de strîmte, s-a lărgit regula şi s-a extins pînă la 24 de ore"[1]. Cu asemenea tranzacţie, tratatiştii nu au făcut altceva decît să recunoască caracterul iraţional al regulii, situîndu-se pe un teren unde nu se pot susţine în nici un chip. Aşa că se va putea discuta mult şi bine cu cine este de părere că acţiunea nu trebuie să depăşească timpul material al reprezentaţiei. Dar cine a abandonat acest punct, cu ce argumente va pretinde cineva să se menţină într-o limită fixată aşa de arbitrar? Ce se poate spune unui critic care crede că se pot lărgi regulile? Se întîmplă aici, ca în multe cazuri, să fie mai raţional să ceri mai mult decît mai puţin. Există motive mai mult decît suficiente pentru nerespectarea acestor reguli; dar nu se poate găsi unul singur pentru o facilitare a celui care vrea să le urmeze [...].

V. În sfîrşit, aceste reguli împiedică dezvoltarea multor frumuseţi şi produc multe inconveniente.

Nu intenţionez să demonstrez cu exemple prima parte a acestei propoziţii; aceasta s-a făcut excelent şi nu o singură dată. Şi lucrul rezultă foarte evident la cea mai rapidă observare a unor tragedii englezeşti şi germane, ceea ce susţinătorii înşişi ai regulilor sînt constrînşi a recunoaşte. Recunosc aceştia că faptul de a nu se restrînge la limitele reale de timp şi de loc lasă cîmp deschis unei imitaţii foarte variate şi puternice: nu neagă frumuseţile obţinute prin renunţarea la reguli, dar afirmă că este necesar să se renunţe la acele frumuseţi deoarece, pentru a le obţine, ar trebui să cadă în neverosimil. Acum, admiţînd obiecţia, e clar că neverosimilul atît de temut nu s-ar face simţit decît la reprezentarea scenică, tragedia de recitat, însă, ar fi, prin natura sa, incapabilă de acel grad de perfecţiune la care poate ajunge tragedia, cînd nu se consideră decît ca un poem în dialog, creat doar pentru lectură, asemenea prozei narative. În acest caz, cine vrea să scoată din poezie ceea ce poate da, ar trebui să prefere totdeauna

[1] Batteaux, *Principes de Littérature, Traité* V, chapitre 4.

acest al doilea gen de tragedie; iar în alternativa de a sacrifica sau reprezentarea materială sau ceea ce formează esenţa frumosului poetic, cine ar mai putea sta la îndoială?

Cronica, nr. 42, 1973, p. 12.

MANZONI PRO ŞI CONTRA

După 16 decenii de la primele aprecieri asupra scrisului manzonian (Ugo Foscolo, L. Di Breme), *„abisul Manzoni* rămîne încă de sondat". Afirmaţia o face cunoscutul critic de artă Giancarlo Vigorelli într-o densă introducere, emblematic intitulată *„Problema" Manzoni*, la poate cea mai amplă antologie de critică circumscrisă unui scriitor – peste 2500 pagini, organizate în trei volume – şi aceasta purtînd un titlu emblematic şi polemic, *Manzoni pro e contro* (Milano, 1976).

Poate că despre nici un alt scriitor opiniile nu au fost atît de diverse, de atîtea ori net divergente, ca cele despre viaţa şi opera lui Manzoni; şi aceasta, nu în probleme laterale, într-un aspect sau altul al operei, ci chiar în esenţa personalităţii scriitorului.

Intrigat de această receptare şi nu atît de aspectul ei divergent, cît mai ales de cel sanctificant, obsedat de întrebări privind „măreţia complexă şi obscură" a lui Manzoni, martor şi angajat direct în totalitatea personalităţii sale, neliniştitoare şi greu accesibilă, Vigorelli tentează în mai multe rînduri drumuri noi, reuşind să lumineze printr-o serie de studii (începînd cu *Il Manzoni ed il silenzio dell'amore*, din 1954), unele componente ale operei manzoniene. Într-un original drum de acces se constituie această ultimă vastă şi complexă antologie pe care Vigorelli o deschide prin întrebări puse sub semnul „problemei" Manzoni, spre a o închide (doar tipografic, se înţelege, prin studiul *Manzoni şi Italia anti-manzoniană*) cu întrebări tranşante şi răspunsuri smulse prejudecăţilor în legătură cu receptarea, adevărată sau falsă, a lui Manzoni în Italia.

Nu e aceasta cea dintîi antologie consacrată criticii manzoniene; în ultimele două decenii se mai alcătuiseră alte 5-6; ea se remarcă, însă, prin concepţia critică, deschisă, a autorului, concretizată în selectarea şi organizarea materialului. Om de vastă cultură, spirit critic deosebit de ascuţit, contestatar prin temperament şi convingeri, dar nu dintr-o atitudine de frondă gratuită ci dintr-o profundă dragoste, *suferită*, pentru cultura adevărată, pentru receptarea onestă şi reală, organică, a fenomenului cultural şi artistic, îmbinînd fantezia cu scrupulozitatea ştiinţifică, G. Vigorelli se bate pentru scoaterea lui Manzoni de sub semnul mitologizării; adversar înverşunat al uciderii scriitorului şi operei sale prin sanctificare, el ambiţionează să dezvăluie şi să redea vieţii reale opera manzoniană. Pentru aceasta lasă afară din *Antologie* critica universitară, prea adesea dogmatică, tradiţionalistă şi conformistă, transcriind mai ales opinii ale

criticii vii, eseistice, ale scriitorilor, istoricilor, lingviştilor şi stilisticienilor, ale oamenilor de teatru, filosofilor şi esteticienilor, ale oamenilor politici etc., scoţînd la lumină note, însemnări din jurnale intime, autografe, scrisori particulare etc.

Refuzînd comoditatea, împotriva unor întreprinderi festiviste (*Antologia* fusese proiectată pentru anul Centenarului manzonian, 1973), criticul italian scormoneşte prin unghere mai puţin sau deloc luminate (prin visurile lui Manzoni chiar, uneori adevărate coşmaruri; evident, cînd stau în legătură cu întrebări relative la opera sa), cu speranţa şi convingerea că opera lui Manzoni poate fi redată vieţii reale numai prin smulgerea ei din împărăţia unei false nemuriri. În paginile vii ale *Antologiei* întrebările se succed cu repeziciune, dure sau mai puţin, răspunsurile se caută, se ciocnesc mai ales, rămîn sau cad, dispar sau deschid loc altor întrebări.

Rămîne cel mai puţin cunoscut Manzoni-poetul, ascuns mai mult de valul unor serii de aprecieri, mai totdeauna elogioase dar generice: „Manzoni e primul, unicul poet liric al Europei" (G. Rovani), „îşi dispută cu Byron onoarea de a fi cel mai mare poet liric între cei vii" (Stendhal), „marele poet romantic al Italiei" (Auerbach), „un adevărat talent poetic" (Goethe), „inegalabilul Manzoni" (Di Breme). E pozitiv remarcată concepţia sa estetică, dezvoltată mai ales în legătură cu problema unităţii de loc şi de timp din poetica clasicismului. E aprobat şi negat teatrul său, pertinent interpretat mai întîi de Goethe. Substanţa marii majorităţi a intervenţiilor e dată, însă, de interpretarea romanului manzonian *I promessi sposi (Logodnicii)*, scriere cînd înălţată în Olimpul elogiilor mai mult decît superlative, cînd coborîtă în infernul unor negări totale, dar prea rareori interpretat în adevărata lui esenţă şi în afara condiţionărilor ideologice.

Critica estetică şi cea stilistică, critica sociologică şi cea psihanalitică, critica croceană şi cea marxistă, critica italiană şi cea străină, alături de numeroase opinii şi gînduri ale creatorilor de artă, italieni şi străini, din secolul trecut sau din secolul nostru, constituie în paginile aceleaşi cărţi o vastă istorie a criticii manzoniene, al cărei semn definitoriu e *divergenţa*, divergenţa care străbate toate întrebările provocate de roman.

Situarea romanului în istoria genului: „singurul roman în care romantismul nu e un defect" (Goethe), „capodoperă a realismului italian" (D. Petrini), precede romanul experimental (G. Donatti-Petteni), anticipă romanul naturalist (Panzacchi şi Negri), un roman modern, anticipîndu-i pe Dostoievski, Proust, Th. Mann, R. Musil etc. (Vigorelli), un roman istoric adevărat, nu cel conceput teoretic (F. de Sanctis), romanul unui umorist (Pirandello) etc. *Valoarea romanului*: pentru G. Belli e „prima carte din lume", dar H. G. Longfellow adoarme citindu-l; A. Comte regretă că Franţa nu are ceva echivalent, dar D. H. Lawrence se întreabă de ce nu mai citeşte nimeni Manzoni. „Romanul nemuritor" al „divinului Manzoni" (G. Pascoli) este pentru Katherine Mansfield „plictisitor". „Cea mai mare carte a secolului" (Ipp. Nievo), „cel mai frumos

roman scris vreodată" (Cecchi), „una din cele mai mari cărţi ieşite din creierul uman" (G. Verdi) este pentru N. Tommaseo „o carte rău făcută". Tarchetti acceptă că-i cel mai bun roman italian, dar e un roman mediocru în raport cu alte literaturi. Pentru Leopardi „face mult zgomot dar valorează puţin" ş.a.m.d. E pusă sub semnul întrebărilor şi aprecierilor divergente valoarea estetică a romanului: „un roman retoric" (B. Croce), „un roman sincer, de mare poezie" (acelaşi B. Croce), prin acest roman „Marele/Manzoni/a extirpat vechiul cancer al retoricii italiene" (G. I. Ascoli), „e inexplicabil cum Manzoni înverşunîndu-se să rescrie singurul său roman îl povesteşte aşa de prost" (J. B. Priestly), dar mai ales mesajul pe care-l transmite: „O carte adevărată ca adevărul" (G. Verdi), respiră „viaţă adevărată" (E. A. Poe, G. Carducci), „un discurs înlănţuit asupra omului" (Vigorelli); în roman e „un popor întreg care acţionează, suferă" (C. Cantu), „nu e o carte populară ci una de devoţiune... bunăvoinţa lui Manzoni faţă de popor este bunăvoinţa unei societăţi catolice de protecţie a animalelor" (A. Gramsci), aduce pe scenă umilii, poporul (F. de Sanctis, Al. Balaci, A. Monjo, S. Battaglia), „în Manzoni nu e multă milă pentru omul comun" (G. Piovene), „un roman catolic" (V. Branca), „simptom al pancatolicismului italian" (F. Cusin), „o carte laică" (W. v. Hofmannsthal), o carte de propagandă catolică (A. Moravia), o carte pentru care biserica catolică l-ar fi ars pe rug pe Manzoni (C. Cattaneo), „o carte sacră şi eretică" (Vigorelli), un roman reacţionar (I. F. Revel), un roman adevărat care denunţă biserica catolică (E. A. Poe), carte a reacţiunii; laudă pe preoţi şi călugări, recomandă supunerea şi resemnarea (L. Settembrini), mesajul romanului este reacţionar şi antiistoric, antievanghelic (A. Noferi), romanul unui scriitor „născut revoluţionar" (C. Dossi), o carte „cunoscută şi citată dar de nimeni citită" (R. Guise), „tragicomedie şi autobiografie" (G. Papini), destinul a două personaje este ridicat la dimensiunile mai generale ale poporului italian (G. Lukàcs), „romanul raporturilor de forţe organizate într-un triunghi care are ca vîrfuri trei autorităţi: puterea socială, falsa putere spirituală, puterea spirituală adevărată" (I. Calvino), „un roman tragic, nu frumos, nu bun, nu pozitiv" (Vigorelli) ş.a.m.d. *Locul romanului* în literatura italiană şi europeană: Pentru Rosmini este „o minune" a literaturii italiene, care deschide o nouă epocă. Pentru C. Tronconi, Manzoni, unul din cei mai imorali scriitori, a întîrziat dezvoltarea spirituală a Italiei cu cel puţin jumătate de secol. Este un roman care depăşeşte dimensiunile genurilor literare (Carlo Bo), un roman-sinteză (R. M. Albérès); o imitaţie penibilă a lui W. Scott (B. D'Aurevilly), un roman superior lui Scott (Chateaubriand, Scott, Lukàcs); sincronizează literatura italiană modernă cu cea europeană (C. Dossi), „un corp străin sau rău adaptat literaturii naţionale, o carte unică aproape de a fi respinsă de literatura italiană" (G. Vigorelli); prin acest roman „Manzoni e conştiinţa morală a Italiei aşa cum Leopardi e conştiinţa ei estetică" (P. E. Giusti), Manzoni „e mare în ce e italian" (N. Tommaseo), „*Messa de Requiem* de Verdi şi *Logodnicii* lui Manzoni sînt cele două opere în care sufletul Italiei

moderne este cel mai complet revelat" (Al. P. d'Entrèves), romanul este „revelaţia cea mai înaltă a italienităţii" (Hofmannstahl), Verga şi Manzoni sînt fondatorii literaturii moderne în Italia (Moravia), Manzoni şi Leopardi mediază trecerea de la timpii vechi la cei moderni ai literaturii (M. Apollonio), „scriitor puţin italian şi mai mult francez"; italienii în loc să-l citească l-au sanctificat (Sciascia); „dezeducă şi corupe generaţiile tinere" (Mazzini, Settembrini, E. Vittorini) etc., etc. *Actualitatea romanului* e mai mult negată: nu e prezent în cultura italiană de azi (Dessi), este inactual de 50 de ani, „prezenţa lui e doar academică sau mitică" (L. Santucci); e mai nou, mai contemporan nouă decît Proust (Eugenio d'Ors).

Polemică în organizarea ei interioară, polemică în relaţiile ei exterioare pe care le impune, ambiţionînd echilibrul (posibil?) al imparţialităţii, antologia *Manzoni pro şi contra* e o carte provocatoare, incitantă. Îl reflectă perfect pe alcătuitorul ei. Va lăsa urme în critica italiană şi în viaţa culturală a Italiei. Deschide drumuri numeroase pentru coborîrea în „abisul Manzoni". Pe unul din ele a plecat deja Vigorelli, prin studiul final din *Antologie* şi prin comunicarea de la cel de-al XI-lea Congres manzonian. Ideea centrală e aceeaşi: Manzoni trebuie recitit. Din perspectiva romanului modern, nu a celui otocentesc şi numai după ce au fost lăsate la o parte toate prejudecăţile.

Convorbiri literare, nr. 11, 1977, p. 16.

DE VORBĂ CU PROFESORUL CLAUDIO CESARE SECCHI – DIRECTORUL CENTRULUI DE STUDII „AL. MANZONI" DIN MILANO

Via Morone. O stradă îngustă, întunecată şi liniştită în plin centrul oraşului – azi cel mai agitat al Italiei – Milano. La numai cîteva minute de arterele de mare circulaţie. La numai cîteva minute de pieţele cele mai aglomerate şi mai zgomotoase: piaţa Scala şi piaţa Domului. O stradă îngustă şi liniştită azi. Cu atît mai liniştită atunci, cu un secol în urmă, cu un secol şi jumătate în urmă... La nr. 1, colţ cu piaţa Belgioioso, şi aceasta mică şi liniştită, o casă simplă, oarecare, dacă priveşti din strada Morone, cu totul deosebită dacă o priveşti dinspre piaţă: faţadă frumos decorată, *in cotto*, în ceramică roşie, un roşu aparte, cărămiziu, arsă mereu de soarele aproape permanent aici, la intrarea dinspre piaţa Belgioioso. O casă *rătăcită* în oraşul-metropolă. O casă de altundeva, de altădată. Două etaje, faţadă frumos ornamentată, la ferestre perdele din două părţi, adunate în partea de mijloc în cîte două bucle inegale, cu margini dantelate. Aşa o găsea M. Colet cu mai bine de un secol în urmă. Poate mai tăcută azi şi altfel îngheţată, îngheţată într-un alt timp. O placă din marmură, simplă: „Aici a trăit şi murit Al. Manzoni". Atît. O alta, la intrarea din strada Morone: „Casa del Manzoni". Atît. Pe uşă, programul de vizitare a casei-muzeu. Aceeaşi simplitate în interior. O curte tăcută. Apoi camere, la

parter, la etaj. Încăperi austere. Portrete de familie. Portrete de prieteni. Grupuri statuare. Amintiri de familie. Scrisori-autograf. Documente. Tablouri – imagini din *Promessi sposi*. Ediţii Manzoni. Primele creaţii. Mobilier simplu. Camera de lucru a scriitorului: un birou cu cîteva obiecte personale, ochelari, mănuşi, toc, cerneală etc. Totul ca altădată, ca atunci... Un birou – cuvînt preţios – la care scriitorul nu se aşeza decît rareori. O măsuţă mică, uşor de mişcat. Scriitorul o trăgea lîngă una din ferestrele care dau spre grădină. Pentru mai multă lumină. Aici, la această masă scria, trăia dramele personajelor sale. Două fotolii simple. Dulapuri cu cărţi din lemn obişnuit, vopsit în gri, lipite de pereţi. Totul ca atunci, ca altădată... aici au intrat Garibaldi şi Cavour, aici Giuseppe Verdi. Discuţii prelungite. Apoi alte încăperi. Asemănătoare în austeritatea lor. Aşa a trăit Manzoni. Aşa a gîndit. Un salon mai mare. Ore lungi de conversaţii, pînă tîrziu, cu prietenii intimi, cu iubitorii de literatură. Întîlnirea cu Balzac. Romantism. Realism. Doi creatori, Două direcţii. Camera de prînz. Camera de dormit. Austeră. Simplitate. Auster mobilierul. Un pat de fier. Acelaşi din timpul vieţii. Acelaşi din momentul morţii. Ca acum un secol şi jumătate. Ca acum un secol... Alte încăperi. Şi altele. Atunci şi multă vreme după aceea închiriate. Astăzi sediul Centrului Naţional de Studii Manzoniene, înfiinţat în 1937. Atmosferă de lucru. O bibliotecă bogată: ediţii ale operei lui Manzoni, în Italia, în alte limbi. Între ele, două ediţii în limba română. Volume de studii despre viaţa şi opera lui Manzoni. Sala de lectură. Săli de lucru. Biroul de lucrul al preşedintelui, profesorul Claudio Cesare Secchi, om de vastă cultură, preocupat de păstrarea unei imagini reale a „Marelui lombard", contrar mitizării şi desacralizării „celui mai mare om dat de Lombardia, Italiei, Europei". Acceptă cu deosebită amabilitate să-mi vorbească mai pe larg despre activitatea Centrului, despre Manzoni.

C.C. Secchi: Activitatea Centrului este foarte complexă: se cercetează orice document care-l priveşte într-un fel sau altul pe omul şi scriitorul Manzoni; acordăm tot sprijinul editării textelor Manzoni sau le edităm noi înşine. Răspundem la toate solicitările cercetătorilor operei lui Manzoni...

D. Irimia: De ce natură sînt aceste solicitări „din afară", domnule Profesor?

C.C.S.: Sînt foarte diverse, legate de bibliografia operei lui Manzoni, de documente pe care le avem sau nu le avem noi, de biblioteca pe care a avut-o etc. Îţi dai foarte bine seama ce înseamnă să ştii că în biblioteca unui scriitor se află cutare scriere. Asta nu înseamnă numaidecît că a şi citit-o, dar se pot găsi adnotări sau diverse alte probe care ar putea îndrepta spre anumite interpretări pe cercetătorii operei unui scriitor.

D.I.: Dar nu există un catalog al cărţilor din biblioteca lui Manzoni?

C.C.S.: Vom publica un asemenea catalog în *Analele Manzoni*; aşa, cei interesaţi îl vor putea consulta, iar noi ne vom putea ocupa de altele...

D.I.: Se vor da şi diferite informaţii despre aceste cărţi? dacă sînt adnotate, de exemplu?

C.C.S.: În fascicula care trebuie să apară, dr. Cesarina Pestoni va publica adnotările pînă acum necunoscute, de pe cărţile din biblioteca lui Manzoni.

D.I.: Înţeleg că *Analele Manzoni* sînt o publicaţie specializată în editarea de studii şi documente referitoare la viaţa şi opera scriitorului, precum *Caietele Proust*, în Franţa, sau *Caietele Eminescu*, la noi...

C.C.S.: Au apărut, din păcate, la intervale foarte neregulate, iar în 1950 şi-au încetat apariţia. Au apărut cinci volume. Acum reluăm editarea *Analelor*, publicaţie de o importanţă cu totul deosebită pentru cunoaşterea şi aprofundarea semnificaţiilor operei lui Manzoni.

D.I.: Editaţi fără îndoială şi o bibliografie Manzoni...

C.C.S.: A existat un „Buletin bibliografic". Din 1950 nu mai apare.

D.I.: Din nou 1950, un an, se pare, nefavorabil...

C.C.S.: Aşa a fost. Greutăţile economice au lovit mult în activitatea publicistică a Centrului. Devenise de primă urgenţă problema restaurării casei-muzeu, aşa încît a trebuit să se blocheze orice activitate de natură să solicite fonduri în plus. Vom relua însă şi publicarea cît mai regulată a unei bibliografii critice Manzoni.

D.I.: Care este, domnule Profesor, rolul Centrului de Studii Manzoniene în viaţa culturală a oraşului Milano?

C.C.S.: Aş spune că este unul de cea mai mare importanţă. Centrul desfăşoară o bogată activitate prin Casa-muzeu, prin biblioteca Manzoni, pe de o parte; pe de alta, organizează cu regularitate cicluri de conferinţe-lecţii asupra operei lui Manzoni.

D.I.: Aveţi pentru aceasta un larg cerc de colaboratori...

C.C.S.: Atragem în această activitate oameni de ştiinţă, cercetători ai operei lui Manzoni sau ai fenomenului literar, în general, din Milano, din alte centre ale Lombardiei şi ale Italiei, uneori şi din străinătate. Foarte frumoasa sală Grechetto e totdeauna arhiplină. Sînt numeroase persoane cunoscute în Italia şi dincolo de graniţele Italiei, Carlo Bo, de exemplu, sau P. Bigongiari, sau alţii. Iată, Carlo Bo a vorbit acum două săptămîni despre *Manzoni şi romanul european*. Conferinţele se ţin totdeauna în aceeaşi zi, joia, la 17.30, în aceeaşi sală, Sala del Grechetto, de la Palatul Sormani.

D.I.: Aceste „lecţii manzoniene" au un caracter general-teoretic sau cuprind şi analize mai speciale, stilistice, de exemplu, ale operei scriitorului?

C.C.S.: Încercăm să dăm fiecărui ciclu o oarecare unitate, abordînd, însă, aspecte foarte variate ale operei manzoniene, din perspectiva istoriei şi teoriei literare, din perspectiva stilului. Carlo Bo s-a ocupat anul acesta de locul lui Manzoni în literatura Europei, profesorul Ezio Raimondi a vorbit despre stilul scriitorului, profesorul Jenni, de la Bergamo, a urmărit evoluţia scrisului lui Al. Manzoni de la *Fermo e Lucia* la *Promessi sposi* şi aşa mai departe. Vrem, de fiecare dată, să dăm o imagine cît mai cuprinzătoare şi mai rapidă asupra operei sale.

D.I.: Cine frecventează aceste conferinţe-lecţii?

C.C.S.: Îndrăgostiţii de Manzoni. Şi sînt foarte mulţi. Manzoni este simbolul oraşului. Şi nu numai. Cu ani în urmă, cu ocazia unei expoziţii, la intrarea în pavilionul Lombardia ca tip de civilizaţie, una din cele patru statui era a lui Manzoni, poate cel mai de seamă om dat de Lombardia. Există, de altfel, şi o afecţiune deosebită pentru el, pentru opera lui. Manzoni nu se atinge...

D.I.: Biblioteca are fără-ndoială rolul ei particular în viaţa Centrului?

C.C.S.: Între cititorii bibliotecii se deosebesc tot două serii: cititorii, să le zicem, obligaţi de şcoală să cunoască anumite texte. Aceştia în general nu-l iubesc pe Manzoni. E o obligaţie şi atît. În şcoală se face un mare deserviciu lui Manzoni. Şi nu numai lui. Se fac analize gramaticale. Nu se poate. Aşa nu putem înţelege un scriitor. Nu-l putem iubi. Între cititorii voluntari, sînt mai ales adulţi. Aceştia cred în Manzoni. Îl iubesc. Găsesc consolare în opera lui. Mi-a mărturisit asta traducătorul lui Manzoni în engleză. Scrierile sale îţi sădesc încrederea că relele vieţii se pot rezolva. Avem nevoie de această încredere.

D.I.: Sînteţi, prin natura activităţii dv., în direct contact cu critica literară. Ce loc ocupă astăzi Manzoni în conştiinţa criticii italiene?

C.C.S.: E drept că anul acesta vor apărea mai multe studii despre Manzoni. Unele au şi apărut deja. Şi alte ediţii din operele lui. E firesc să fie aşa. În afara acestor studii „ocazionale", însă, se disting, în interpretarea operei lui Al. Manzoni, două direcţii. Pe de o parte, a fost o epocă a mitizării lui Manzoni. S-a trecut apoi, de la nişte biografii, să le zicem hagiografice, la o atitudine de demitizare. Şi e mai bine. Redîndu-l pe Manzoni mai uman, îl aducem mai aproape de noi. Nu trebuie însă desacralizat. Asta e altceva. Din păcate se întîmplă şi aşa. Orice s-ar spune azi, importanţa lui Manzoni rămîne deosebită, în literatura italiană şi a lumii. Ca deschizător spre o altă literatură, în primul rînd, în raport cu Foscolo, Monti etc. Din toate perspectivele, şi nu în ultimul rînd, din punctul de vedere al limbii. El face fuziunea între limba vorbită şi limba scrisă. El a deschis drum romanului burghez, verismului lui Verga, Delleda, Pavese. A introdus poporul ca protagonist. Aici e diferenţa între Manzoni şi Walter Scott. Adevărul realităţii este principiul operei lui Al. Manzoni: „Santo vera mai non tradir".

D.I.: Deci, un Manzoni depăşind şi romantismul...

C.C.S.: Fără îndoială. Refuză mitologia şi lumea clasică pentru că nu reprezintă o lume de adevăr.

D.I.: Pe de altă parte, romantismul se întîlneşte la Manzoni şi cu clasicismul.

C.C.S.: Exact. Forma clasică l-a împiedicat să degenereze într-un romantism evanescent...

D.I.: Clasicismul a dat lui Manzoni soliditate. În opera lui sînt destule episoade clasice. Cultul pentru Monti vorbeşte în acelaşi sens...

C.C.S.: De aceea îl şi consideră Goethe o excepţie, cînd condamnă romantismul.

Profesorul C.C. Secchi îmi vorbeşte apoi despre activităţile Centrului în acest an al Centenarului. În primul rînd, Congresul internaţional Manzoni, apoi diferite alte manifestări, unele deja începute: Festivalul filmului manzonian, cu filme mai vechi şi cu o avanpremieră modială după *Coloana infamă*, expoziţii de ediţii ale operelor sale, de ilustraţii din *Logodnicii*, conferinţe, prezentări de cărţi, o masă rotundă: „Scriitorii de azi şi Manzoni" etc. Totul menit să ducă la o cunoaştere şi apreciere mai reală a scriitorului celui mai important al literaturii italiene moderne, iubit de unele categorii, respins de altele. Înţeleg că discuţia s-ar putea prelungi încă mult, profesorul Secchi e un adevărat entuziast; din păcate, ora e tîrzie şi nu vreau să abuzez prea mult de amabilitatea D-sale. Îi mulţumesc, asigurîndu-l că România îl va sărbători cum se cuvine pe scriitorul care a atras atenţia iubitorilor de literatură de la noi de foarte timpuriu.

Cronica, nr. 31, 1973, p. 16.

MILANO L-A SĂRBĂTORIT PE MANZONI

Împlinindu-se 100 de ani de la moartea marelui scriitor, anul 1973 stă în Italia, şi, în primul rînd în Lombardia, sub semnul lui Manzoni. Începutul s-a făcut din 1972, prin numeroase studii care aprofundează aspecte variate ale operei scriitorului (G. Getto, *Manzoni europeo*; G. Getto, *Letture manzoniane: I promessi sposi*; T. G. Scotti, *La giovinezza di Manzoni*, Italo de Feo, *Manzoni, l'uomo e l'opera*, M. L. Astaldi, *Manzoni, ieri e oggi*; G. Petroccio, *Manzoni, letteratura e vita*), urmate în 1973 de altele (C. C. Secchi, *La casa di via Morone*; F. Arese, *I discendenti di Manzoni nel centenario della morte: 1873-1973*), prin reeditări ale operei sale la case editoriale de mare prestigiu naţional şi internaţional (de semnalat, între altele, o ediţie a romanului care reproduce cu fidelitate, inclusiv sub aspect grafic, ediţia din 1840, o altă ediţie ilustrată de Guttuso, ca şi ediţia critică, apărută la Einaudi, care pune faţă în faţă textul din 1825-1827 al romanului şi cel din 1840). Se adaugă tuturor acestora numeroase publicaţii apărute chiar în preajma sărbătoririi centenarului: albumele *La Milano de „I promessi sposi"*; U. Sacchi, *I luoghi de „I promessi sposi" nel territorio lecchese e itinerario biografico di Alessandro Manzoni; „I promessi sposi" visti da Gustavino* etc., numere speciale consacrate lui Manzoni de reviste literare de prestigiu, precum „Italianistica" (nr. 1 pe 1973 este intitulat *Manzoni dopo un secolo*) sau „L'Osservatore politico e letterario" (nr. 5, intitulat *Al. Manzoni nel centenario della morte*) etc. În anul academic 1972-1973, continuînd o mai veche

tradiţie, Centrul Naţional de Studii Manzoniene (preşedinte: prof. dr. C. C. Secchi) a organizat un interesant ciclu de conferinţe-lecţii, care au dezbătut probleme diverse ale scrisului manzonian.

Manifestările sînt deschise oficial în ziua de 15 mai, la Milano, în prezenţa preşedintelui republicii, Giovanni Leone, sub patronajul căruia, de altfel, a fost organizată comemorarea marelui scriitor italian şi european. În seara acestei zile, la biserica San Marco, în biserică şi în jurul bisericii, pe multe din străzile care conduc aici, mii de milanezi ascultă, într-o tăcere solemnă, în interpretarea corului şi a orchestrei Teatrului Scala, *Requiem*-ul lui Verdi, creat în memoria lui Manzoni şi interpretat cu 99 de ani în urmă, în aceeaşi biserică, sub bagheta compozitorului însuşi, la comemorarea primului an de la moartea celui căruia îi fusese dedicat.

Multe au fost acţiunile organizate în această primăvară Manzoni: gala filmului manzonian: două ediţii *I promessi sposi* (una dintre ele, programată în repetate rînduri şi pe micul ecran, cu Paola Pitagora în rolul Luciei şi cu Nino Castelnuovo în rolul lui Renzo), în avanpremieră mondială *La storia della colonna infame* (filmul lui Nelo Risi, cu Helmut Berger şi Lucia Bosé); la vila Manzoni al Caleotto, din Lecco, o foarte bogată expoziţie *„I promessi sposi" în ilustraţiile din secolul al XIX-lea şi al XX-lea* (dincolo de titulatura expoziţiei, în sălile vilei-muzeu te întîmpină, alături de ilustraţiile lui Gaetano Previati, Fr. Gonin, B. Pinelli, G. Fattori etc., pentru diversele ediţii ale romanului manzonian, opere artistice de pictori celebri care s-au inspirat din opera lui Manzoni, precum *La monaca di Monza*, a lui Mosè Bianchi, *Il ratto di Lucia*, de D'Azeglio, *L'Inonimato* de R. Venturi etc.), expoziţia itinerantă *Lecco – oraş manzonian*, expoziţia *Ediţii ale romanului „I promessi sposi"* (în limba italiană şi în numeroase alte limbi ale lumii, inclusiv limba română – trei ediţii) etc., etc.

Şi lungul şir al manifestărilor ar putea continua. La Lecco, la Monza, la Bergamo, la Pavia, la Firenze, la Roma, în toată Italia. Între toate acestea, două cu deosebire importante: în ziua de 20 mai, o splendidă duminică de primăvară, la Lecco, mii de italieni, din Lecco, din Monza, din Bergamo, din Milano, din alte părţi ale Italiei, la care s-au alăturat şi grupuri de străini, au refăcut, cu răbdare şi dragoste, cei „23 de kilometri ai romanului manzonian". Prilej de reîntîlnire cu locuri descrise în roman, locuri amintind de personaje devenite de multă vreme familiare italienilor: Lucia, Renzo (aici cuplului shakespearean Romeo şi Julieta îi ia locul perechea Renzo şi Lucia), padre Cristoforo, don Abbondio etc. Iată „casa Luciei", presupusa casă a Luciei, iată biserica şi „studioul" lui don Abbondio, iată palatul lui don Rodrigo, iată castelul Nenumitului, iată strada pe unde „patrulau" *bravii* lui don Rodrigo, iată osteriile, iat-o pe cea în care a intrat Renzo, după mişcările de la Milano, *Alla luna piena*, iată... La Lecco Manzoni e mai viu ca oriunde.

A doua manifestare cu deosebire importantă, în acest mai manzonian, a fost Congresul de studii manzoniene, al X-lea anul acesta şi internaţional. A

fost organizat la Milano și Lecco, amîndouă localități manzoniene, amîndouă revendicîndu-l pe marele scriitor cu aceeași îndreptățire. Organizatori: Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere și Centro Nazionale di Studi Manzoniani. O săptămînă (18-24 mai) de comunicări și discuții. O mai profundă cunoaștere a lui Manzoni, omul, teoreticianul, scriitorul. O lume complexă a răspîndirii scrierilor sale în lume – în Franța și în Ungaria, în Anglia și în America, în Spania și în Iugoslavia, în România (D. Irimia a prezentat comunicarea *Manzoni în România*) și în Japonia, în Israel etc. O săptămînă de întîlniri în afara Congresului; prilej pentru o mai bună cunoaștere a mișcării culturale din toate colțurile lumii; prilej de cunoaștere umană, de stabilire de relații umane. Toate acestea favorizate mai mult de cele două zile de congres la Lecco, un orășel mai intim, mai manzonian, parcă mai propriu apropierilor umane. Un oraș împodobit sărbătorește. Străjuit de Resegona. Peste tot: „Bun venit!". Steaguri ale țărilor reprezentate la Congres; între acestea – tricolorul românesc. O splendidă seară de folclor lecchez la Teatro della Società. Grupul folcloric „Renzo e Lucia", în costume tradiționale, interpretează dansuri tradiționale, în acordurile tradiționale ale unei orchestre de „firlin fii" (cîntăreți la instrumente asemănătoare naiului românesc, dar de dimensiuni foarte variate, unele uriașe). În final, cîntece folclorice aparținînd popoarelor repezentate la Congres!...

Manifestare de înalt nivel științific, Congresul a fost, prin toate aspectele sale, un strălucit prilej de apropiere între națiuni.

Cronica, nr. 42, 1973, p. 12.

AL. MANZONI ÎN CRITICA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

Fără a putea spune că Al. Manzoni a rămas un scriitor necunoscut, o constatare se impune: opera celui mai mare prozator al literaturii italiene moderne nu a preocupat în mod deosebit critica literară de la noi. Poate să fie acesta un reflex al traducerii doar parțiale și la intervale destul de mari a operei sale (s-a tradus în limba română doar oda *Cinque maggio* și romanul *I promessi sposi*, prima versiune integrală în 1914!). Poate din cauza orientării cu deosebire spre literatura franceză, în toate aspectele ei, mai bine cunoscută la noi decît oricare altă literatură. Este cu atît mai surprinzător faptul, cu cît activitatea literară a scriitorului italian atrage atenția intelectualilor români de foarte timpuriu. „Curierul" lui Heliade reproduce în versiune românească fragmente din *Convorbirile Eckermann – Goethe*; între ele, aprecierile superlative pentru opera lui Manzoni, singura excepție pe care o face Goethe cînd condamnă romantismul italian. Fragmentele sînt reluate apoi de Gh. Bariț, care le publică în „Foaie pentru minte, inimă și literatură" (1839). Cu trei ani mai înainte, Bolliac publica, în *Curiozul*, o traducere în proză a celebrei ode *Cinque maggio*, tradusă în germană de Goethe. Ulterior, în proiectul lui Heliade privind

constituirea unei „biblioteci de literatură universală", Manzoni este cuprins cu tragedia *Il Conte di Carmagnola.* După această perioadă „romantică" de avînt, tăcere. O tăcere care nu înseamnă numaidecît ignorarea operei scriitorului, caracterizat, de cîte ori se va scrie despre el, prin superlative, dar... Anul acesta doar, anul centenarului morţii sale, se pare că urmează să apară, la Editura Univers, un studiu monografic *Manzoni,* datorat ultimului traducător al romanului *I promessi sposi,* Al. Balaci.

Prima „creionare" a unui portret Al. Manzoni – omul şi scriitorul – este ocazionată de moartea acestuia, în 1873, cînd revista săptămînală „Semenatorulu", care apărea la Bîrlad, publică în nr. 21, din 27 mai 1873, un necrolog cu o caracterizare destul de exactă a aspectelor principale din viaţa şi opera „celebrului poet". Mai multe articole şi studii (datorate unor specialişti români şi străini) apar cu ocazia semicenternarului morţii scriitorului. Revista de cultură şi literatură italiană „Roma" îi dedică un amplu număr special, nr. 10-11-12; în „Adevărul literar şi artistic" din 15 august 1923 se publică un articol substanţial, *50 de ani de la moartea lui Manzoni,* semnat Z. Criţeanu.

Vorbesc apoi despre Manzoni traducătorii scrierilor sale, atunci cînd preced traducerea cu scurte studii introductive. Vorbesc interpreţii traducerilor (între aceştia, C. Dumitrescu, *„Cinque maggio" în româneşte,* în „Studii italiene", III, 1936, şi B. De Luca, *Limba italiană şi traducerile din italieneşte din România,* în „Revista idealistă", VI, 1908, nr. 5-6). Se vorbeşte despre Manzoni, la modul foarte general, în manualele lui Mihail Dragomirescu şi Gh. Adamescu de *Limba română* şi de *Poetică,* se vorbeşte, în unele la modul general-şcolăresc, în altele la un nivel ştiinţific mai ridicat, în cursurile universitare. Se referă la Manzoni interpreţii romantismului în general, ai romantismului italian sau ai celui românesc (între studiile mai vechi, cel al lui Al. Marcu, *Romantismul italian,* 1929, face, de fapt – prin forţa lucrurilor – o interpretare a teoriei estetice a lui Manzoni. Între cele mai noi, se remarcă studiul foarte serios al lui Paul Cornea, *Originile romantismului românesc,* Bucureşti, Minerva, 1972, dar care, absolut firesc, este preocupat doar tangenţial de ideile şi opera lui Manzoni).

Chiar dacă nu a constituit o permanenţă a criticii literare româneşti, imaginea omului şi scriitorului Manzoni s-a impus în aproape toată complexitatea, interpreţii săi identificîndu-i notele definitorii care-l situează la răscrucea a două veacuri. Arta marelui poet, scrie Ramiro Ortiz în *Originile literare ale lui Al. Manzoni* (în „Roma", III, 1923, nr. 10-11-12, p. 8), „ne pare aşezată între două secole, unul înarmat împotriva celuilalt".

Manzoni apare criticii literare de la noi, înainte de toate, ca un deschizător de drumuri, pentru unii în literatura italiană, pentru alţii în cea europeană chiar. Nicolae Iorga îşi intitulează unul din capitolele consacrate literaturii italiene în tratatul său de *Istorie a literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor. Deschizători de cale italieni: Manzoni şi Leopardi.* Învăţatul român subliniază noutatea de concepţie a teatrului manzonian, care renunţă la

rigiditatea normelor clasicismului; prin aceasta „se lovea... în suveranitatea lui Alfieri, strictul observator al acestor canoane, şi se deschidea scena pentru romantismul..." (Iorga, 1968: 353).

Prin cele două tragedii, Manzoni deschidea lupta împotriva regulii celor două unităţi, de timp şi de loc, impuse poeziei dramatice de doctrina clasicistă. Pe de altă parte, poetul lombard aduce inovaţii în chiar structura compoziţională a dramei; este alta la el funcţia corului. Corurile devin, aşa cum observă A. Belciugăţeanu, „expresia gîndirii autorului faţă de acţiune" (1923: 335), depăşindu-şi rostul tradiţional de a lega momente ale acţiunii dramatice. Noutatea este subliniată de N. Iorga, care, în rest, nu apreciază prea mult tragediile lui Manzoni: „corurile nu se mărginesc a descrie o acţiune ce nu se vede, dar trebuie ştiută, ci cuprind aluzii politice care erau să placă" (1968: 355).

Dar noua poziţie în privinţa artei dramatice şi-o exprimă autorul însuşi, în prefaţa la *Carmagnola*, mai întîi (1816-1820), în cele două scrisori apoi, de importanţă capitală, de fapt, pentru întreaga mişcare romantică, în toate aspectele ei, pozitive şi negative: *Sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, către M.C. [M. Chauvet] (1820-1823) şi *Sul Romanticismo*, către marchizul C. D'Azeglio (1823); însemnătatea primelor două documente o subliniază Tudor Vianu, într-un studiu despre Stendhal, afirmînd întîietatea lui Manzoni pe plan european în constituirea doctrinei romantice: „Sînt acestea primele documente ale noii mişcări europene – romantismul" (Vianu, 1963: 480).

Alţi comentatori ai scrisului manzonian identifică noua orientare în chiar primele sale creaţii, în poezia lirică, religioasă sau cetăţenească (R. Ortiz, Al. Iacobescu, în prefaţa la *Logodnicii*). Caracterul modern al liricii manzoniene este subliniat de A. Belciugăţeanu (care-l urmează prea îndeaproape pe F. de Sanctis, în mai toate comentariile): „Ideea creştină apare înainte de toate ca artă, ba chiar ca substanţa artei moderne numită romantică" (1923: 332). Iar ideea creştină este în concepţia lui de Sanctis însăşi ideea socială a epocii revoluţionare a egalităţii şi fraternităţii, a libertăţii. Iorga apreciază, din poezia lui Manzoni, oda *Cinque maggio* (pe care o şi traduce, de altfel), atrăgînd atenţia asupra aceluiaşi caracter modern al semnificaţiei sale poetice.

Notă aparte în aprecierea liricii lui Manzoni din perspectiva romantismului face D. D. Panaitescu, într-un studiu din 1943, *Manzoni intim*[1], în care Manzoni îi apare nu atît un romantic (dominat de „religiozitatea periculoasă" pe care o identifică A. Mamigliano în noua mişcare literară) cît mai degrabă un catolic fervent.

Fără îndoială că notele romantice nu lipsesc nici din creaţia lirică a lui Manzoni; credem, totuşi, că poezia sa rămîne încă un teren de conflict între clasicism şi romantism. Iar dacă trebuie să identificăm notele moderne ale

[1] Reprodus din volumul *Carnet inactual* (I), Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 309-315.

poeziei sale, acestea par a depăşi chiar şi spaţiul romantismului. Ne gîndim în primul rînd la ridicarea adevărului la rangul de principiu suprem al artei. Prin modul de a privi şi a concepe adevărul în general, adevărul literar, în particular, scriitorul italian se opune în primul rînd artificiilor artei clasice, dar, într-un anumit sens, şi romantismului. În respectul pentru adevăr identifică necrologul din 1873 „programa întregei sale vieţe", concepţie exprimată în chiar poezia de debut, *In morte din Carlo Imbonati*: „Non far tregua coi vili; *il santo vero/ mai non tradir*". De pe aceste poziţii, ale respectului pentru adevăr, din perspectiva principiului verosimilului în artă, Manzoni respinge mitologia literaturii clasice, regulile rigide ale poeticii acesteia, poetică pe care teoreticianul noii şcoli o crede derivată de la o neînţelegere a textelor antice (luate în sprijin), a lui Aristotel în particular.

Ideile sale despre adevăr şi verosimil în artă îl conduc pe Manzoni la o concepţie rigidă asupra romanului istoric, pe care teoretic îl respinge ca pe un „hibrid" imposibil. Teoria scriitorului lombard, expusă în dialogul *Dell'invenzione*, atrage atenţia lui G. Călinescu. Esteticianul român pleacă, între altele, de la afirmaţia lui Manzoni în legătură cu „invenţia" în artă, descoperind o idee originală asupra verosimilităţii ca o formă de existenţă ideală, dar care nu are nimic de-a face cu „ideea" platonică: „Manzoni vrea să spună că obiectul creat de artist este posibil, ca atare el e, de fapt, o idee *apriori*, un universal, care poate să răsară întocmai şi în altă imaginaţie. Meritul artistului e de a găsi această „idee", căci a inventa imposibilul este imposibil" (Călinescu, 1967: 700). Adevărul „inventat", descoperit adică, constituie verosimilitatea. Verosimilităţii, însă, i se opune adevărul pozitiv, adevărul real. Din această perspectivă, între *adevărul pozitiv* şi *adevărul*, să-i zicem, *verosimil*, nu există conciliere. Concluzia pare să se impună de la sine: romanul istoric nu este posibil; opera de artă nu poate, în acelaşi timp, să „reproducă" adevărul pozitiv (ceea ce face îndeobşte istoricul) şi să inventeze verosimilul (ceea ce face creatorul de artă). Călinescu respinge concluzia romancierului italian, din perspectiva unei alte concepţii despre romanul istoric. Concepţia lui Manzoni poate fi adevărată numai pentru „vieţi romanţate", pentru că, de fapt, romanul istoric nu are decît o obligaţie, aceea de a fi fidel spiritului epocii, adevărurilor ei generale, nu particular-cronologice: „problema adevărului istoric în roman este exterioară invenţiei". Poate că G. Călinescu merge prea departe legînd existenţa romanului însuşi de posibilitatea romanului istoric (este adevărat că orice roman se dezvoltă în nişte coordonate istorice, dar aceasta nu poate însemna că orice roman este „istoric"), totuşi esenţa concepţiei sale rămîne adevărată: romanul istoric se supune înainte de toate legilor creaţiei artistice; îşi asumă doar obligaţia de a respecta adevărul istoric în limitele cît mai elastice ale adevărului „verosimil".

Adevărul romanului *Logodnicii* este înainte de toate adevărul secolului al XVII-lea. „Cel dintîi adevărat roman modern [...] rămas neîntrecut pînă astăzi

în orice literatură" (N. Iorga) este caracterizat în critica română aproape în unanimitate ca „o frescă social-politică a secolului al XVII-lea" lombard. Dar adevărul romanului este în acelaşi timp adevărul istoriei: e poporul autorul şi personajul central al istoriei. Apreciind romanul în acest sens, Al. Balaci subliniază, pe de o parte, actualitatea romanului, pe de alta, importanţa introducerii maselor în prim-planul istoriei: prin Manzoni, „istoria a fost demistificată, «umilii» au intrat pe scena artei, literatura a devenit activă şi romanul – instrumentul ei esenţial" (Manzoni, 1966: 20). Surprinzînd „realismul psihologic" al scrisului lui Manzoni, A. Belciugăţeanu vede în *Logodnicii* „o adevărată comedie umană"; scriitorul – „ochi pătrunzător în scrutarea sufletului omenesc" – „este un mare creator de caractere, don Abbondio fiind de un adevăr şi o evidenţă perfecte" (1923: 339).

Asupra lui don Abbondio s-a oprit în mod special G. Călinescu, ridicînd comportamentul personajului manzonian la calitatea de categorie caracteriologică – *donabbondianismul* (Călinescu, 1967). Fără a respinge opinia lui A. Zottoli din *Il sistema di don Abbondio* (apariţia cărţii în 1933 este pentru Călinescu o posibilă formă de opoziţie contra fascismului, prin problematica ei), care identifică în comportamentul eroului concepţia de viaţă a lui Manzoni însuşi, G. Călinescu dezvoltă ideea într-un cîmp de relaţii mult mai complex. Cele două personaje ale romanului, don Abbondio şi padre Cristoforo, ar fi două proiecţii ale unui conflict interior ireductibil, al naturii umane, în general, al lui Manzoni, în particular. Manzoni însuşi vedea în natura umană două tendinţe fundamentale, contradictorii: respectul şi aspiraţia spre virtute, pe de o parte, dorinţa de fericire, pe de alta; între cele două tendinţe, un conflict aproape permanent. Plecînd de aici, G. Călinescu, ducînd mai departe o idee a lui Zottoli, conclude că romancierul italian „a reprezentat în padre Cristoforo şi în cardinal idealul eroic, dar a proiectat în don Abbondio toate dificultăţile pe care la încerca personal", aşa încît „Don Abbondio nu e numai un simplu erou de roman, ci un colaborator al romanului, un alter ego" (*ibidem*, 706).

Creator de caractere complexe, Manzoni este în acelaşi timp un mare artist al cuvîntului. Caracteristici definitorii: simplicitate stilistică, sobrietate, varietate. D. Tomescu, primul traducător al romanului lui Manzoni, află valoarea artistică a acestuia „într-o minunată simplicitate de mijloace în ceea ce priveşte zugrăvirea personagiilor şi într-un neîntrecut talent de-a pune mulţimile în mişcare şi de-a reda psihologia lor completă" (Manzoni, 1911: 11).

Se abordează, în unele articole – din păcate, de cele mai multe ori tangenţial – şi alte aspecte ale scrisului manzonian; i se cercetează originile, i se identifică influenţe. Se acordă un rol hotărîtor în formaţia lui Manzoni cercului în care a intrat poetul lombard la Paris, prieteniei cu Fauriel, în special. Iorga aminteşte de „noul curent religios, catolic, pornit de Chateaubriand", Z. Criţeanu îi aminteşte pe Byron şi Schlegel în legătură cu naşterea romantismului italian. Al. Popescu-Telega împărtăşeşte ideea lui B. Sanvisenti (*Ariosto,*

Cervantes e Manzoni, Milano 1923) privind influenţa scriitorului spaniol asupra romancierului italian.

În ceea ce priveşte influenţa exercitată de Manzoni, R. Ortiz află *influenţe manzoniene în poezia lui G. Carducci* (în „Roma", VIII, 1928, nr. 2), în poezie şi în proză. Arhiepiscopul de Spira îl aminteşte pe don Abbondio, oda *Alla Beata Diana Giuntini* trimite spre *La Pentecoste* ş.a.m.d.

Cît priveşte posibilele influenţe ale operei lui Manzoni asupra literaturii române, cele cîteva cîte s-au exprimat, merită un studiu aparte. E în afara oricărei îndoieli existenţa unui paralelism între romantismul italian şi cel românesc, sesizat mai întîi de Z. Criţeanu (minus interpretările inexacte în legătură cu originea externă atît a romantismului italian, cît şi a celui românesc); născute în aproximativ acelaşi cadru istoric, cele două mişcări literare prezintă multe note comune: tendinţa naţională (subliniată apoi de Iorga în legătură cu romantismul italian), legat de acesta o anumită atitudine faţă de trecutul istoric; corelaţia cu lupta politică (sesizată şi de Al. Iacobescu). Din perspectiva acestei conexiuni, Tudor Vianu vede în romantismul italian „una din formele opoziţiei faţă de opresiunea austriacă, aceea care, susţinînd toate orînduielile vechiului regim, sprijinea şi expresia lor literară" (1963: 480). Avînd în vedere o serie de similitudini între opera lui Manzoni şi creaţia unor scriitori români, Nina Façon respinge ideea vreunei influenţe, explicîndu-le prin „existenţa paralelismelor literare în cuprinsul marilor curente literare şi implicit al romantismului european" (1970: 122).

Despre unele influenţe literare exercitate de opera lui Manzoni asupra literaturii române au vorbit G. Călinescu, N. Iorga, N. N. Condeescu şi R. Ortiz. Dacă ni se pare neîndoielnică înrudirea dintre comparaţia lui Bolliac: „Precum cînd o stîncă mare dintr-un munte s-au surpat/ Sdrobeşte, coboară, sfarmă orice-n drumu-i au aflat/ [...] Astfel şi Hroit rămasă cînd pe Ştefan au văzut" şi începutul imnului manzonian *Il Natale*: „Qual masso che dal vertice/ Di lunga erta montana/ Abbandonato all impeto/ Di rumorosa frana/ Per lo schiaggiato calle/ Precipitando a valle,/ Batte sul fondo e sta", ni se pare absolut neconvingătoare influenţa creaţiei manzoniene asupra poeziei lui Alecsandri, *Sentinela română*. Dacă putem vorbi de o influenţă a lui Manzoni asupra lui Alecsandri, aceasta ni se pare a privi mai degrabă nuvela *Istoria unui galbăn şi a unei parale*, care ar putea aminti de un pasaj din *Logodnicii*. Pentru *Doamna Chiajna* a lui Odobescu credem, împreună cu autorii tratatului de *Istorie a literaturii române* şi cu Nina Façon, că nu este nevoie să apelăm la un model. Şi nici pentru nuvela istorică a lui C. Negruzzi. O atenţie deosebită cere ideea unei înrudiri între *Oda* lui Mihai Eminescu şi *Cinque maggio* a lui Manzoni, pe care o putea cunoaşte poetul român în traducerea lui Goethe. Ne vom opri asupra ipotezei lui Nicolae Iorga cu un alt prilej.

Tribuna, nr. 29, 1973, p. 10.

ROMANUL MANZONIAN
ŞI ROMANUL ISTORIC ROMÂNESC

Abordarea romanului românesc al secolului XIX înseamnă punerea în discuţie, în corelaţie strînsă cu factorii istorici, politici, sociali, economici, culturali şi lingvistici, a începuturilor literaturii româneşti moderne, în speţă perioada 1821, 1848, 1859, perioadă corespunzând *Risorgimento*-ului italian prin similitudini de maturizare a concepţiilor culturale şi literare, pe fondul unei ideologii înaintate.

Începutul acestei perioade se caracterizează prin dezvoltarea diferenţiată a genurilor literare: alături de poezie, ce-l înregistrase deja pe Alecsandri, de nuvelistică, ce produsese prin Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri opere de prim rang, romanul rămîne în urmă, înregistrînd întîi timide încercări eşuate sau abandonate, în aşa fel încît drumul se reface de mai multe ori. Fenomenul îşi găseşte explicaţia în discrepanţa obiectivă înregistrată de literatura română: pe de o parte, nevoia stringentă de creare a genului literar în sine (impetuos impusă de evenimentele revoluţionare de la 1848-1859, ce-şi puteau găsi un reflex obiectiv numai în genul epic) şi, pe de altă parte, restricţia autoimpusă de autori lor înşişi de a intra în competiţie prin opere uşor stîngace cu alte producţii ale genului, de nivelul lui Balzac de pildă, care circulau în traduceri sau în original.

Trăsătura fundamentală a romanului românesc se constituie ca o înrudire cu romanul manzonian: accesul categoriilor sociale umile în artă. Decisive pentru începuturile romanului românesc sînt deceniile cinci şi şase ale secolului trecut, care marchează evoluţia de la romancierul de ocazie la romancierul de vocaţie, de la operele servile modelelor occidentale la opere întru totul originale.

Anul 1850 este anul apariţiei primului roman românesc, *Tainele inimii*, de Mihail Kogălniceanu, publicat în revista „Gazeta Moldovei" şi rămas neterminat. În 1853 Al. Pelimon publică primul roman integral, *Hoţii şi hangiul*. Dar abia anul 1862 marchează o victorie pe plan artistic prin *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon, primul roman ce reuşeşte în mod fericit să concilieze un subiect local original, profund angajat în realităţile timpului cu o formă estetică personală.

Romanul de factură istorică primeşte multiple accepţii: o simplă plasare în trecut a unor imagini sentimentale, formă fals istorică; o reconstituire a epocilor îndepărtate ca pretext pentru descrierea conflictelor sociale, a atitudinilor antifeudale (*Ursita, Logofătul Baptiste Veleli*); evocarea unor timpuri relativ recente ce permit descrierea exactă a evenimentelor revoluţionare (*Ciocoii vechi şi noi, Doritorii nebuni*). În ultimele două cazuri nu lipsesc aluziile la prezent; romanul istoric devine pretext pentru interpretări ale prezentului.

Nu se poate urmări o influenţă directă a romanului italian asupra literaturii române, datorită condiţiilor obiective ce generaseră o masivă influenţă franceză. Anumite paralelisme ar viza deci nu o influentă direct exercitată, ci mai degrabă reflexul unor condiţii sociale, politice, istorice relativ înrudite şi imperativele romantismului, în general.

Influenţa lui Manzoni este una sporadică: în poezie este evidentă, dar aproximativ restrînsă: în Bolliac, Alecsandri şi Eminescu (în *Odă în metru antic*, afirmaţie iniţială a lui N. Iorga, reluată de Perpessicius). Este mult mai greu de vorbit despre o influenţă a romanului *Logodnicii*, întrucît apare în traducere parţială în 1884 şi integral abia în 1941. Problematica romanului era cunoscută prin intermediul revistei „Curierul de ambe sexe" a lui I. Heliade-Rădulescu, ce publicase *Conversaţiile Goethe – Eckermann* referitoare la Manzoni.

Dincolo de coincidenţe întîmplătoare sau nu (*Istoria unui galbîn şi a unei parale* de Alecsandri şi dialogul ipotetic al monedelor din *Logodnicii* lui Manzoni), două rămîn caracteristicile fundamentale ale romanului manzonian şi ale romanului românesc modern, caracteristici ce permit apropieri dar şi nete diferenţieri: ca semn clar al influenţei romantice, categoria celor umili primeşte acces în sfera artei şi a istoriei; spre deosebire de romanul manzonian, în cel românesc lipseşte cu desăvîrşire perspectiva religioasă, căreia i se substituie sau destinul (Hasdeu) sau morala (Filimon).

A vorbi despre romanul românesc din secolul al XIX-lea înseamnă a orienta discuţia către începuturile literaturii române moderne.

Este bine cunoscut faptul că factori obiectivi diferiţi – istorici, politici, sociali, economici, culturali, lingvistici – au întîrziat constituirea unei literaturi româneşti laice culte. În strînsă şi reciprocă legătură cu evoluţia limbii naţionale culte şi a culturii înseşi, naşterea literaturii române moderne are loc, pe de o parte, în paralel cu schimbările majore înregistrate în structura societăţii româneşti, pe de alta, pe fondul afirmării romantismului european. O asemenea poziţionare istorică va influenţa semnificativ caracteristicile sale, deosebit de important în acest sens fiind al doilea sfert al secolului, mai exact intervalul dintre anii 1821 şi 1848.

Deşi relativ scurtă, această perioadă este, însă, plină de evenimente semnificative pentru istoria naţiunii şi a spiritualităţii naţionale. Este o perioadă de renaştere naţională, similară *Risorgimento*-ului italian, o perioadă de rapidă maturizare a ideilor privind cultura şi literatura, privind limba, pe fondul unei ideologii progresiste, o perioadă de intensă afirmare a sentimentului naţional şi în acelaşi timp de amplă deschidere către Europa. În plan literar se înregistrează acum un număr însemnat de traduceri, atît din literatura clasică, greacă şi latină, cît şi din literatura modernă şi contemporană, franceză, italiană, engleză, rusă etc. Se trece foarte repede de la imperativul exprimat de Ion Heliade-Rădulescu, de la necesitatea stringentă de a traduce din literatură străină, la un alt program, cel lansat de Mihail Kogălniceanu, pentru care

problema cea mai urgentă a momentului e aceea de a crea o literatură română originală, inspirată de noile realităţi naţionale.

* * *

Pentru atingerea acestui deziderat, literatura română va încerca să recupereze, într-un interval scurt, timpul pierdut, asumîndu-şi un rol tot mai activ în viaţa socială; se înregistrează, totuşi, o distanţă majoră între apariţia romanului şi afirmarea altor genuri literare. Dacă poezia lirică se impusese deja, în primul rînd prin Vasile Alecsandri, nuvelistica dăduse capodopere remarcabile, datorate lui Constantin Negruzzi, Mihail Kogălniceanu şi Vasile Alecsandri, iar Alecu Russo adusese poemul liric în proză la un nivel artistic foarte înalt, romanul era dificil de abordat, rămînînd încă o aspiraţie, un obiectiv de atins. Era aşteptat, era dorit; au existat tentative, eşuate însă, în totalitate sau doar în parte. Scriitorilor, care se orientaseră mai ales către poezie, teatru, nuvelistică, le lipsea curajul de a se lansa în noul gen literar, deja larg răspîndit în literaturile occidentale, atît de bine cunoscute românilor. Probabil că acesta este motivul pentru care primele încercări au fost repede abandonate; texte manuscrise vor rămîne ascunse în sertar decenii de-a rîndul (cum este, de exemplu, lucrarea lui Ion Ghica, *Istoria lui Alecu,* publicată în 1956, după mai mult de un secol, de cercetătorul D. Păcurariu); din alte texte se publică în reviste doar două-trei capitole (ca în cazul fragmentelor din romanele lui Kogălniceanu, Pantazi Ghica, B. P. Hasdeu etc.). Prin urmare, romanul românesc din secolul al XIX-lea ia mereu totul de la capăt; îi lipseşte continuitatea, nu se poate dezvolta.

Fapt este că, în epocă, se resimţea o nevoie acută ca literatura noastră să creeze romanul şi să-l facă să progreseze. Această nevoie era provocată, pe de o parte, de numeroasele romane occidentale, mult răspîndite în ţările române, traduse sau în limba originală, care aduseseră la mare vogă noul gen literar, pe de alta, de patriotismul oamenilor de cultură, încrezători că şi literatura română va trebui să producă acest tip de naraţiune. Înainte de toate, însă, ceea ce motivează necesitatea apariţiei romanului este progresul societăţii româneşti în intervalul dintre cele două revoluţii, cea de la 1821 şi de la 1848; aşadar, între revoluţia de la 1848 şi înfăptuirea Unirii, în 1859. Şi aceasta pentru că doar romanul, şi numai romanul, deţinea mijloacele estetice pentru a contura imaginea complexă a unei societăţi complexe: „poezia nu a dispărut şi nu va dispărea – observa în epocă Pantazi Ghica (1962: 193-194) – poezia însă nu poate pătrunde în detaliile vieţii de familie; şi nu poate urca pe toate scenele pe care se desfăşoară existenţa noastră”, în timp ce romanul „poate aborda toate formele şi poate spune totul, poate descrie totul. Marile evenimente ale istoriei, mişcările sufleteşti profunde, obiceiurile cotidiene, romanul le cuprinde pe toate, le exprimă pe toate. Unul explică cursul vieţii prin prisma evenimentelor istorice, un altul – prin cercetarea sufletului omenesc, un al treilea – prin

observarea obiceiurilor. Aceste trei forme se completează reciproc şi scriu împreună istoria societăţii" (*ibidem*).

Avînd capacitatea deosebită de a reflecta viaţa socială şi individuală, sub toate aspectele şi în toate raporturile, intrinseci şi extrinseci, dintre ele, romanul putea deveni un important instrument de luptă. În acest fel, bătalia pentru idealurile revoluţiei de la 1848 – emancipare socială şi naţională, egalitate, unitate naţională – putea continua; teatrul acelei epoci devine o adevărată tribună politică; i se alătură poezia, însă cele mai mari şanse rămîn ale romanului, datorită structurii sale pluridimensionale şi de mare întindere, atît în adîncime, cît şi ca deschidere, pentru că se adresează unui public larg. Nu întîmplător primii care au abordat romanul au fost cei care au participat, într-un fel sau altul, la revoluţia de la 1848. Şi nu e întîmplare nici faptul că funcţia romanului, evidenţiată de critică de nenumărate ori, este cea socială. În acest sens, romanul românesc în general se aşază, chiar de la început, foarte aproape de romanul manzonian; el aduce în prim planul istoriei şi artelor categoriile sociale oprimate, pe cei umili. *Romanul românesc se naşte cu această caracteristică, de gen literar al celor umili.*

* * *

Deşi se constituie încă din primele decenii ale secolului – stau mărturie în acest sens prefeţele ce însoţesc diversele traduceri – romanul românesc face primii săi paşi abia începînd cu anii '50. Absenţa unei tradiţii romaneşti îi va marca începuturile, care vor fi şovăitoare şi incerte.

Este adevărat că nici romanul occidental nu este urmaşul direct al romanului clasic, totuşi romanul clasic, cel francez, de exemplu, s-a putut constitui în jurul unui punct de referinţă, fie şi numai pentru a se situa pe poziţii opuse. În literatura română, însă, singurul roman creat înainte de secolul al XIX-lea, *Istoria hieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, are o structură cu totul particulară, care face din el o apariţie cu totul singulară şi fără consecinţe, astfel încît romanul secolului al XIX-lea nu se înrudeşte în nici un fel, nici în privinţa continuităţii, nici prin opoziţie cu „romanul" nostru din secolul al XVII-lea.

* * *

În parte provocat, dar şi îngrădit de traduceri, sau, mai exact, de activitatea de traducere, pe lîngă scrieri de reală valoare estetică, cărţi la mare căutare în epocă, romanul modern, a cărui apariţie era impusă de noile realităţi sociale, economice şi politice, îşi găseşte cu greutate adevăratul său creator. Scriitorii români se zbat, prinşi între conştiinţa faptului că romanul trebuie neapărat să se închege şi lupta pentru depăşirea marilor dificultăţi motivate de lipsa unei experienţe narative îndelungate. Confruntaţi cu modele copleşitoare – opera lui Balzac, de exemplu – şi, în acelaşi timp, conştienţi de insuficienta lor forţă de creaţie, ei caută soluţii pentru a reda, cu mijloace literare, o frescă cît mai cuprinzătoare a societăţii contemporane lor: „Dacă admitem că sîntem

încă foarte departe de *Comedia umană* a lui Balzac, şi, în consecinţă, şi de *Comedia socială* a epocii noastre, putem, totuşi, să scriem romane care să înfăţişeze fiecare cîte o latură a societăţii noastre, cîte o tipologie dintre multele pe care le vedem în jurul nostru" (*ibidem*: 193). Cu alte cuvinte, avînd în vedere complexitatea deosebită a structurilor sociale şi posibilităţile narative mai curînd modeste pentru larga desfăşurare a romanului social de tip balzacian (atît de mult apreciat de literaţii români), descrierea estetică atît de mult dorită putea fi pusă în operă printr-un efort colectiv în care, desigur independent unii de alţii, romancieri diferiţi ar fi trebuit şi ar fi putut interpreta, fiecare, cîte un aspect al societăţii. Şi, într-adevăr, romanele româneşti ale secolului al XIX-lea, luate împreună, acoperă aspecte importante ale acelei lumi, atît în dimensiunea lor verticală, adică istorică, cît şi în cea orizontală.

Fundamentale pentru începuturile romanului românesc, dar şi pentru maturizarea sa, sînt deceniile 5 şi 6 ale secolului al XIX-lea, perioadă în care se parcurge destul de repede drumul de la romancierul ocazional la romancierul de vocaţie, de la primele încercări, abandonate pe parcurs, dacă nu chiar înainte de a fi începute, la romane bine închegate, de la scrieri sufocate de modelele occidentale la romanul întru totul original. Este perioada în care scriu numeroşi romancieri obscuri, dar şi cea în care, în sfîrşit, apare romancierul adevărat, autentic. Scriu acum „romane" povestitori fără valoare (ca C. Boerescu sau I. Dumitrescu), dar şi nume de prim rang în diverse domenii de activitate: Mihail Kogălniceanu, marele istoric şi om politic, personalitate de vastă cultură, fondator de reviste, nuvelist; poetul Dimitrie Bolintineanu, istoricul V. A. Urechia; li se alătură B. P. Hasdeu, figură renascentistă: lingvist, istoric şi critic literar, fondator de reviste, dramaturg, poet, autor de nuvele, şi, în sfîrşit, între toţi aceştia şi deasupra tuturor, în ceea ce priveşte arta scrierii de romane, adevăratul creator al romanului modern românesc, Nicolae Filimon.

* * *

Am menţionat deja faptul că 1850 este anul apariţiei primului roman românesc; este vorba de *Tainele inimei*, publicat în paginile revistei „Gazeta Moldovei" din Iaşi, rămas, din păcate, neterminat. Fragmentul apare fără indicarea numelui autorului; identificarea sa se va face mai tîrziu, în 1906, de către N. Iorga – este vorba de Mihail Kogălniceanu.

În 1853, poetul Al. Pelimon publica *Hoţii şi hagiul,* primul roman integral, dar de slabă valoare artistică. În anii următori apar şi alte scrieri, integrale sau doar fragmentare; în total în jur de 20, între 1850 şi 1865, un număr destul de ridicat, dar, în marea lor majoritate, lipsite de originalitate şi de valoare. Fac excepţie *Manoil* (primul roman românesc de certă valoare literară, publicat în 1855) şi *Elena* (1862), două romane importante pe care le datorăm poetului Dimitrie Bolintineanu, *Logofătul Baptiste Veleli* (1855) al istoricului V. A. Urechia şi *Ursita* (1864), de B. P. Hasdeu.

După mai mult de un deceniu de muncă susţinută, însă mereu întreruptă, după numeroase încercări şi abandonuri, insuccese şi succese parţiale, romanul românesc se afirmă definitiv în 1862 cînd, în „Revista română" a lui Alexandru Odobescu, este publicată opera lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi,* roman modern, cu o solidă construcţie, caracterizat printr-o mare complexitate a planurilor, indiscutabilă maturitate, şi o structură, atît la nivelul conţinutului, cît şi la nivelul expresiei, deja clasică; este primul roman românesc de valoare europeană.

Pe scurt, procesul de afirmare a romanului românesc pleacă de la romantism ajungînd la realism – ceea ce va influenţa în mod semnificativ structura sa. Prea puţin pregătit de predecesorii săi, romanul lui Filimon îşi are rădăcinile, mai mult decît alte romane, în nuvelistica românească, care înregistrează creaţii magistrale în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Filimon însuşi, de altfel, s-a afirmat mai întîi în arta nuvelei, parcurgînd drumul de la nuvela romantică *(Mateo Cipriani,* 1858) la nuvela realistă (*Nenorocirile unui slujnicar,* 1861) şi de aici la un roman care va marca triumful acestui gen literar în cultura română contemporană, triumful realismului estetic.

Cum am spus-o deja, romanul modern apare în literatura română ca o necesitate artistică obiectivă, avînd scopul de a interpreta cu mijloace estetice o societate în a cărei structură se amestecau aspecte diferite dintr-o lume pe cale de dispariţie, cu aspecte contradictorii ale unei lumi care abia începea să se afirme. Este aceasta o caracteristică a primelor romane, şi nu numai a acestora: plasarea problematicii lor, de cele mai multe ori realiste, în actualitatea acelor vremuri. Între diversele tipuri de romane care au apărut în epocă, romanul social este de la început cel mai bine reprezentat prin M. Kogălniceanu, care inaugura romanul-frescă, balzacian, pentru a se impune apoi definitiv prin opera lui N. Filimon, oglinda cea mai complexă şi mai profundă a societăţii româneşti de la începutul secolului al XIX-lea. În radiografia făcută acestei societăţi, atitudinea antifeudală domină în general; se denunţă în primul rînd decadenţa unei clase sociale corupte, al cărei semn estetic definitoriu este *jocul de cărţi (Manoil, Elena, Donjuanii din Bucureşti* etc.), se dezvăluie contrastele adînci dintre diversele clase şi categorii sociale, se înfăţişează viaţa plină de umilinţe a celor săraci, a ţiganilor, ţăranilor, funcţionarilor, se priveşte cu ochi critic compromisul la care burghezia încearcă să ajungă cu clasa feudală, pe fondul trădării idealurilor revoluţiei; elementul definitoriu devine *banul.*

* * *

Aceeaşi atitudine – revoluţionară, antifeudală – se regăseşte şi în romanul istoric. Pentru o mai bună aşezare în epocă a apariţiei sale, trebuie precizat faptul că literatura română modernă se dezvoltă sub semnul revoluţiei – inovatorii din cîmpul literelor sînt cu toţii, sau aproape toţi, participanţi la revoluţie – fiind, în acelaşi timp, inspirată de evenimentele istorice. O relaţie

atît de strînsă între istorie şi literatură se explică prin faptul că începuturile literaturii române moderne coincid, pe de o parte, cu afirmarea romantismului european şi, pe de alta, cu nevoia tot mai puternică de afirmare a identităţii naţionale.

Aceeaşi factori care, în secolele anterioare, împiedicaseră dezvoltarea unei literaturi culte asemănătoare celei din Occident, au favorizat, în schimb, o literatură istorică şi filosofică (pe lîngă cea populară) de mare valoare şi de o incontestabilă originalitate, care va fi din nou adusă în atenţia oamenilor de artă şi de cultură, dar şi a publicului, chiar din momentul naşterii literaturii româneşti moderne. La Iaşi, Mihail Kogălniceanu reeditează letopiseţele Moldovei. La Bucureşti, Bălcescu şi Hasdeu fac acelaşi lucru cu cronicile valahe şi transilvane.

Acelaşi Kogălniceanu va aduna, apoi, în jurul său aproape toţi scriitorii importanţi ai epocii, fondînd în 1840 revista „Dacia literară", o publicaţie foarte angajată, cu orientare progresistă, în sensul ideologiei revoluţiei care se pregătea. Revista, cum bine se ştie, îşi propunea să dea viaţă unei culturi naţionale unitare, chiar înainte de înfăptuirea unităţii politice.

Scriitorii sînt invitaţi, prin programul revistei, să contribuie la dezvoltarea unei literaturi naţionale originale, inspirată din realităţile româneşti, din producţiile folclorice autentice, din istoria poporului. De altfel, în chiar primul număr, Constantin Negruzzi îşi publică capodopera sa, nuvela *Alexandru Lăpuşneanu,* care tratează evenimente din secolul al XVII-lea. Nuvela, ce poate fi considerată un roman concentrat, reprezintă, pentru epoca scriitorului, şi nu numai pentru aceasta, un salt uriaş al literaturii române pînă la nivelul literaturii europene. Vor urma *Scenele istorice* ale lui Al. Odobescu, aşadar alte compoziţii cu caracter istoric. Demn de reţinut este faptul că temele de inspiraţie istorică apar în toate genurile literare de la începutul secolului al XIX-lea. Istoria şi interpretarea sa ştiinţifică sau artistică deveniseră un instrument de renaştere naţională.

* * *

Spre deosebire de nuvelă, romanul de inspiraţie istorică se va impune mai greu, pentru că avea de depăşit numeroase dificultăţi. Înainte de toate, nu exista în epocă o idee clară privind conceptul de roman istoric. Acesta este uneori confundat cu simpla repovestire a trecutului, la care se adăuga o intrigă sentimentală inconsistentă, de cele mai multe ori banală, de tipul romanului de aventuri. Este cazul, de exemplu, romanului lui Al. Pelimon *Hoţii şi hagiul,* subintitulat „roman istoric", care nu e, însă, altceva decît o povestioară sentimentală foarte romantică. Un alt scriitor al vremii, I. Dumitrescu, plasează întîmplările din romanul său, *Radu Boruzescu,* către sfîrşitul secolului al XVI-lea, în timpul lui Mihai Viteazul. Nu lipsesc evenimente istorice reale, ca, de exemplu, bătalia de la Giurgiu împotriva turcilor, din 1595, dar, în esenţă,

scriiturii îi lipseşte motivaţia istorică a tramei, care s-ar fi putut la fel de bine petrece în orice alt timp. Scriitorul nu stăpîneşte arta de a reconstrui epoca şi, ceea ce e încă mai grav, îi lipseşte concepţia estetică. Un alt roman al lui Al. Pelimon, *Bucur, istoria fundării Bucureştilor* (1858), se inspiră din legende; principalul său merit, dacă nu singurul, este sentimentul patriotic; autorul face din romanul său simbolul luptei pentru unitate naţională; în esenţă, este vorba de o poveste de dragoste care se încheie fericit prin căsătoria fiului principelui valah, Bogdan-Vodă, cu fiica principelui moldav, Laiotă-Vodă.

Astfel, primul roman istoric autentic va apărea doar în 1855. Scris de istoricul V. A. Urechia, *Logofătul Baptiste Veleli* reconstituie într-o manieră aproape ştiinţifică destinul lui Alexandru Iliaş, voievodul-despot din secolul al XVII-lea, care va fi alungat de revolta populară deturnată, înspre propriile interese, de un grup de boieri ce nu-i mai puteau suporta tirania; între aceştia, viitorul domnitor luminat, Vasile Lupu.

Va urma apoi, după aproape un deceniu, în 1864, *Ursita* de B. P. Hasdeu care, împreună cu romanul social al lui Filimon, va ridica genul la nivel competitiv european.

Un loc aparte ocupă Nicolae Bălcescu, ideologul şi sufletul revoluţiei de la 1848. Autor a diverse scrieri politice, economice, istorice etc., creatorul istoriografiei româneşti moderne, Bălcescu a dorit să realizeze o amplă monografie a epocii lui Mihai Viteazul (sfîrşitul secolului XVI), domnitorul sub al cărui sceptru s-a constituit pentru prima dată, din păcate doar pentru puţin timp, statul român unitar. Lucrarea lui Bălcescu, *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* (publicată de Al. Odobescu în 1877), rămasă neterminată din cauza morţii timpurii (în 1852, la Palermo) a autorului, rămîne în cultura română o operă singulară, revendicată atît de istoria literară, cît şi de istoriografie.

Creator cu reală înzestrare, istoric cu o concepţie ştiinţifică foarte clară, Bălcescu îmbină armonios, într-o aceeaşi lucrare, ştiinţa şi arta discursului. Scrierea sa poate fi considerată atît un amplu studiu ştiinţific, cît şi un roman istoric.

Personajele, evenimentele au existat toate în realitate, sînt preluate din documente; Bălcescu reconstruieşte cu minuţie epoca în dimensiunile sale reale, dar cu mijloace artistice şi dintr-o perspectivă neobişnuită pentru o operă ştiinţifică. În interiorul raportului, atît de mult discutat, dintre adevăr şi ficţiune, prevalează categoric adevărul, istoria, dar istoria este însufleţită de viaţă; personajele şi, prin ele, poporul, trăiesc ca oameni adevăraţi, şi nu ca în istoria propriu-zisă, abstractă, ci ca în operele de artă. Diversele raporturi de cauzalitate se constituie şi din perspectivă psihologică. Scrierea lui Bălcescu nu este doar o descriere şi o interpretare rigidă, rece, de fapte abstracte, de evenimente, nici un simplu fundal istoric pentru numeroasele întîmplări şi personaje, reale sau create de scriitor. Este vorba, de fapt, de istoria ca atare;

opera lui Bălcescu este „romanul" istoriei. Autorul încearcă să pătrundă mecanismul istoriei și să ajungă la om.

În conformitate cu teoria manzoniană referitoare la raportul dintre invenție și adevăr, cartea lui Bălcescu se așază de partea adevărului istoric, totuși, prin prisma raportului dintre scriitura științifică și cea artistică, ea privilegiază cu certitudine arta. În termenii poeticii moderne, opera lui Bălcescu nu reprezintă, sub aspect stilistic, gradul zero al scrierii, specific lucrărilor științifice. Istoria, oricît de exactă, este plasată într-un spațiu uman și poetic care, la nivelul expresiei, se realizează printr-un limbaj magistral elaborat, un autentic limbaj artistic; ar fi destul să evocăm în acest sens splendida descriere, de un adînc lirism, a Transilvaniei, sau să amintim modul de utilizare a timpurilor verbale – o alternanță continuă între timpul prezent, imperfect și mai mult ca perfectul, în interiorul unui raport strict estetic între timpul povestit și timpul povestirii, între timpul naratorului (și al cititorului) și timpul narațiunii.

La nivelul conținutului, cartea lui Bălcescu este o meditație și invită la meditație asupra poporului care duce mai departe, pe umerii săi, istoria. Istoria se află în centrul „romanului" lui Bălcescu prin mijlocirea poporului; poporul traversează istoria și o creează.

Aceste elemente, privind atît nivelul formal, adică cel al expresiei, cît și nivelul conținutului, transformă o operă științifică în operă de artă. Astfel, scrierea lui Bălcescu devine o demostrație a felului în care, într-un anumit sens, romanul istoric ilustrează teoria manzoniană, chiar dacă în mod diferit; adevărul istoric se regăsește în fapte, evenimente, personaje; invenția aparține scriiturii. Atunci cînd nu e biografie romanțată – ceea ce opera lui Bălcescu nu este, cu siguranță – romanul istoric, imposibil în concepția manzoniană, se relevă ca posibil.

* * *

Romanul istoric se dezvoltă, din punctul de vedere al conținutului, în două direcții principale:

- reconstruiește epoci îndepărtate, în care, cu puține excepții (romanul lui C. Drăgăcescu, *Nopțile carpatine sau istoria martirilor libertății*, ce evocă răscoala țăranilor sub conducerea lui Horea, Cloșca și Crișan), plasează în centrul tramei curtea voievodală, dar nu atît pentru a descrie viața de curte, sau intrigile, cum se întîmplă în romanele lui Scott – ale cărui influențe asupra romanului istoric românesc nu sînt cu totul absente – ci pentru a interpreta conflictul, fie dintre anturajul principelui și clasa feudală, fie dintre acești feudali și poporul împilat, sau dintre curtea principelui și clasele oprimate: *Ursita*, *Logofătul Baptiste Veleli*, etc.
- evocă epoci istorice mai apropiate, din primele decenii ale secolului, în care caz lucrarea capătă dimensiuni mai ample, pentru a putea reflecta conflicte sociale, revoluția lui Tudor Vladimirescu (*Ciocoii vechi și noi*), numeroasele

mişcări politice care au precedat revoluţia de la 1848 (*Doritorii nebuni,* de D. Bolintineanu) şi aşa mai departe.

Trebuie precizat, totuşi, că, deşi desfăşurîndu-se în miezul evenimentelor istorice, mai îndepărtate în timp sau mai recente, romanul istoric românesc rămîne întotdeauna sub semnul întrebărilor epocii în care a fost scris. Este adevărat că romanul românesc din perioada de pionierat nu era foarte strict delimitat (ca roman psihologic, filosofic, de descriere a obiceiurilor, poliţist, de aventuri, social, istoric), fiind mai ales o combinaţie a acestora; şi totuşi, se poate vorbi de o caracteristică dintre cele mai relevante ale romanului istoric: aceea de a fi, mai mult decît orice, roman social. El nu reconstituie doar epoci trecute, ci vizează în primul rînd prezentul; trecutul nu este abordat în sine şi pentru sine, aşa cum se întîmplă în romanele lui Walter Scott, ci este vorba de un trecut-oglindă a prezentului, o oglindă în care prezentul trebuie fie recuperat, fie renegat. Sau este vorba de un trecut-explicaţie, ca la Filimon, care face, în romanul său, frecvente referiri la secolul al XVI-lea pentru a ajunge la rădăcinile diverselor fenomene petrecute în secolul al XVII-lea. Aşadar, rememorînd trecutul, scriitorul interpretează prezentul; şi se pare că, în acest sens – excluzînd totuşi orice relaţie directă – romanul istoric românesc se apropie mult de romanul manzonian, care nu reflectă trecutul pentru el însuşi, ci pentru a provoca interpretarea prezentului. Privit din această perspectivă, *Logodnicii* este un roman istoric şi mai puţin un roman social. În acest sens, este neîndoielnic faptul că nu întîmplător a ales Manzoni epoca dominaţiei spaniole. Cum nu întîmplător a ales Hasdeu epoca lui Ştefan cel Mare, şi V. A. Urechia – timpul lui Vasile Lupu. Cum nu întîmplător a ales Bălcescu epoca lui Mihai Viteazul. Scriitorul Bălcescu alege epoca primului domnitor al României unite pentru că revoluţionarul Nicolae Bălcescu luptase pentru idealurile de la '48, printre care foarte important era cel al unităţii naţionale.

* * *

Din literatura italiană s-a tradus mult în româneşte, mai ales în primele decenii ale secolului al XIX-lea; în epoca apariţiei romanului, însă, este mult mai răspîndită literatura franceză; romanul franţuzesc (Balzac, P. Feval, E. Sue etc.), de altfel, lasă cele mai adînci urme în structura, în problematica şi în tehnica romanului românesc.

Cu toate acestea, influenţa directă a romanului italian asupra romanului românesc nu este evidentă. Problema raporturilor dintre acestea este, însă, luată în discuţie, cu siguranţă, din alte puncte de vedere, printre care descoperirea frecventă a unor interesante paralelisme, puncte de convergenţă, explicabile fie prin similarităţile din viaţa politică şi socială, fie prin diversele curente literare; este vorba, în primul rînd, de romantism. În acest sens, istoria manuscrisului găsit este un topos al romantismului care se regăseşte în aproape toate literaturile din Europa. Alessandro Manzoni găseşte un docu-

ment pe care îl rescrie şi astfel prinde viaţă romanul *Logodnicii*; la fel se întîmplă la Benjamin Constant, Prosper Mérimée etc.; la fel în literatura română: în 1850, Nicolae Bălcescu publică în limba franceză poemul în proză *Cîntarea României*, de Alecu Russo, atribuindu-l unui călugăr anonim. Grig Gradea găseşte manuscrisul romanului său, *Ciocoii noi*, în sutana unui episcop care o cumpărase la o licitaţie... şi aşa mai departe.

Dintr-o perspectivă diferită trebuie analizat romanul istoric românesc în relaţie cu teoria manzoniană asupra raportului dintre adevăr şi ficţiune. Scriitorii români nu se opresc prea mult asupra acestui aspect, ceea ce nu înseamnă că îl ignoră. Îl ignoră cu adevărat doar romancierii ocazionali, cum ar fi I. Dumitrescu, al cărui „roman istoric" este sufocat de anacronisme.

Atitudinea adoptată faţă de adevărul istoric diferă de la un scriitor la altul. Nuvelistul Costache Negruzzi (*Alexandru Lăpuşneanu*), dramaturgul Vasile Alecsandri (*Despot-Vodă*) nu respectă întru totul adevărul istoric, subordonîndu-l legilor adevărului estetic, adică logicii interne a operei de artă.

O situaţie cu totul diferită întîlnim în operele primilor creatori autentici ai romanului istoric, şi aceasta pentru că toţi sînt istorici: V. A. Urechia, N. Bălcescu, B. P. Hasdeu; excepţie face doar N. Filimon, care, fusese totuşi, funcţionar la Arhivele Statului. Prin forţa lucrurilor, romanul istoric este populat cu personaje ce au existat în realitate, pe lîngă care apar şi personaje fictive; pe deplin conştienţi de aceste condiţionări, toţi scriitorii au fost preocupaţi de exactitatea datelor, a evenimentelor, de reconstituirea fidelă a epocii şi, în mod deosebit de judecata la care se aşteptau din partea cititorului.

În afară de cartea lui Bălcescu, care ocupă o poziţie cu totul specială în literatura română, un interes deosebit prezintă, din acest punct de vedere, romanele lui Hasdeu, *Ursita*, şi a lui N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*.

Căutînd adevărul istoric, într-un roman construit pe raporturi de cauzalitate foarte bine definite, B. P. Hasdeu urmăreşte demitizarea istoriei, a evenimentelor, a personajelor. Cu o viziune foarte modernă, ce pare a aparţine secolului XX, Hasdeu îl demitizează pe Ştefan cel Mare, domnitorul moldovean cel mai iubit din toate timpurile; imaginea pe care o propune Hasdeu în romanul său este cea a unui despot, interesat doar să sporească privilegiile clasei feudale în detrimentul celor oprimaţi.

Dar modernitatea romanului lui Hasdeu rezidă şi în aducerea în discuţie a raportului inegal dintre istorie şi destin, dintre libertate şi fatalitate. Intitulat chiar *Ursita*, lucrarea susţine prin mijloace estetice că istoria este o succesiune de întîmplări petrecute pe fondul unei opoziţii tacite între voinţă şi imposibilitate, între libertate şi fatalitate.

Romanul lui Filimon se apropie de romanul manzonian în primul rînd prin aceeaşi tehnică prin care ambii romancieri argumentează şi apără adevărul faptelor înfăţişate.

Al. Manzoni face dese referiri la creaţiile istorice ale lui Ripamonti şi Muratori, din care preia uneori lungi pasaje. N. Filimon dă indicaţii, în josul paginii, despre diferite surse istorice, uşor verificabile de către cititor. Explicaţia acestei atitudini o oferă autorul însuşi: „pentru a nu fi considerat calumniator" (1964: 265). Prin urmare, cînd descrie în roman tortúrile la care erau supuşi ţăranii la începutul secolului, unele de o cruzime inimaginabilă, încît ar putea fi considerate drept inventate, N. Filimon îşi invită cititorii să consulte *Condica arhivei;* în alte cazuri, îi furnizează cititorului informaţii bibliografice foarte exacte despre diverse evenimente (Tricupi şi Ioan Filimon – *Istoria revoluţiei elineşti;* Palauzof – *Istoria României, Istoria Principatelor dunărene* etc.).

În sfîrşit, ne întoarcem la întrebarea: a influenţat în mod direct romanul lui Manzoni literatura română? Despre influenţa poeziei sale nu avem – se pare – nici un dubiu; ea se regăseşte în creaţia poetică a lui Bolliac (Călinescu, 1941: 199) şi Alecsandri (Ortiz, 1937: 99)*;* istoricul Nicolae Iorga (1939: 98) (preluat apoi de Perpessicius) subliniază influenţa odei manzoniene *5 mai* asupra *Odei în metru antic* a lui Eminescu. Despre influenţa romanului său vorbeşte N. N. Condeescu (1943), amintind de *Scenele istorice* ale lui Al. Odobescu, fără a oferi, însă, argumente solide în acest sens. Despre influenţa *Logodnicilor* asupra romanului istoric românesc este greu de vorbit. Romanul a fost tradus în limba română foarte tîrziu, o primă parte la sfîrşitul secolului al XIX-lea (mai exact, în 1884), şi integral abia în 1941 (versiunea oferită de Al. Iacobescu). Aceasta nu înseamnă însă că el a rămas necunoscut în spaţiul românesc; problematica romanului ar fi putut fi cunoscută din *Convorbirile Goethe – Eckermann,* publicate de Heliade (în 1838) în revista sa, „Curierul de ambe sexe" (incluzînd şi o notă despre Manzoni), preluate apoi de Gh. Bariţ în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" (1849). Fragmente din roman au apărut, în italiană, în diverse antologii, precum cea a lui Spinazzola (1862), intitulată *Floarea literaturii italiene.* Va fi fost aceasta cunoscută în vreun fel de Vasile Alecsandri? Întrebarea izvorăşte din asemănarea unor metafore construite de cei doi. O nuvelă a lui V. Alecsandri, *Istoria unui galbîn şi a unei parale,* aminteşte de un pasaj din *Logodnicii.* Nuvela descrie un dialog între cele două monede, care se întîlnesc, pe rînd, în mai multe buzunare şi în talgerele în care stătuseră înainte de a ajunge în cutia de fildeş a scriitorului. Un dialog similar, dar în cheie ipotetică, se desfăşoară în cîrciuma în care intră Renzo împreună cu spionul necunoscut, după întîmplările de la Milano: pe o masă îngustă „se găseau chiar şi monede milaneze şi lombarde adevărate, *care, dacă ar fi putut vorbi, ar fi spus probabil următoarele: azi dimineaţă eram în mîna unui brutar, sau în buzunarele vreunui gură-cască din mulţime care, foarte preocupat să vadă cum mergeau treburile publice, a uitat de propriile-i treburi*" (s.n., D.I.).

Este posibil ca Vasile Alecsandri să se fi inspirat în nuvela sa din romanul lui Manzoni? E posibil, dar este la fel de posibil să fie vorba de o simplă coincidenţă.

În afara unei relaţii directe între romanul manzonian şi romanul istoric românesc din penultimul sfert al secolului trecut, vom regăsi în structura lor internă două caracteristici speciale care, pe de o parte, le apropie, pe de alta – le îndepărtează unul de altul; 1) partea cea mai importantă din naraţiunea scriitorilor (ca şi în istoria reală) este reprezentată de cei umili; prin intermediul romanului manzonian, ca şi prin intermediul romanului românesc, obidiţii urcă pe scena artei şi a istoriei; 2) spre deosebire de romanul manzonian, în romanul românesc lipseşte cu desăvîrşire perspectiva religioasă, al cărei loc este luat fie de destin (B. P. Hasdeu), fie de morală (N. Filimon).

Atti dell' XI Congresso Nazionale di Studi Manzoniani, 1982, p. 157-172.

EUGENIO MONTALE

În *Storia della letteratura italiana*, volumul IX, *Il Novecento*, Carlo Bo îl numeşte pe Eugenio Montale „poetul timpului nostru"; această identificare nu se întemeiază numai pe „valoarea foarte înaltă a creaţiei sale artistice" ci şi pe faptul de „a fi reprezentat din '30 încoace conştiinţa cea mai puternică a vieţii noastre literare şi intelectuale".

Eugenio Montale a trăit şi a creat într-un secol zbuciumat pe toate planurile: social, politic, cultural, artistic. A rămas neclintit, asemeni stîncilor dure, imobile, care-i domină universul liric. A rezistat tuturor furtunilor, artistice sau social-politice, de adîncime sau numai de suprafaţă. A rămas departe de futurismul zgomotos al lui Marinetti, eşuat apoi în poezie filofascistă. S-a opus fascismului, cu care nu a făcut nici un compromis. A găsit forţă pentru această rezistenţă înlăuntrul său, într-o unitate rar întîlnită între om şi poet, într-o armonizare perfectă a esteticului cu eticul. A fost un însingurat, fie că trăia retras, fie că era în mijlocul oamenilor: „Pînă la treizeci de ani nu cunoscusem aproape pe nimeni; acum (la Florenţa, între 1929-1939) vedeam chiar prea multă lume, dar singurătatea mea nu era mai puţină".

Viaţa sa curge discret; neliniştile interioare rămîn în adînc, spre a trece, esenţializate, în poezie.

Se naşte la Genova, la 12 octombrie 1896. Participă la primul război mondial ca ofiţer. În 1929 se transferă la Florenţa, mai întîi funcţionar la o editură anonimă (Bemporad), apoi ca director al cunoscutului Cabinet ştiinţifico-literar Vieusseux. În 1938 este înlăturat întrucît nu era înscris în partidul fascist. În 1947 se transferă la Milano, ca redactor la „Corriere della sera". Pentru activitatea sa poetică este numit în 1967 senator pe viaţă, iar în 1975 i se acordă Premiul Nobel.

În poezie debutează în 1922, în paginile revistei torineze „Primo Tempo". Primul volum îl publică în 1925: *Ossi di seppia*. Alte volume vor apărea la intervale foarte mari: 1939 – *Le Occasioni*, 1943 – *Finisterre* (la Lugano, în

Elveţia), 1956 – *La Bufera e altro*, 1971 – *Satura*, 1973 – *Diario del '71 e del '72*. Mai publică şi un volum de proză: *Farfalla di Dinard*, şi alte două de eseuri, critică literară şi muzicală, însemnări de călătorie etc.: *Autodafè* şi *Fuori di casa*, în parte rod al colaborării în timp la diferite reviste: „Primo Tempo", „Fiera letteraria", „Solaria", „Pegasso", „Il Mondo", „Corriere della sera" etc. În 1925 publică studiul *Omaggio a Svevo*, în care subliniază cel dintîi valoarea deosebită a operei scriitorului din Trieste.

În tot acest timp traduce mult din diferite literaturi europene: *Quaderni di traduzione* adună la un loc creaţii din Shakespeare, Steinbeck, H. Melville, Corneille, Cervantes, T.S. Eliot etc.

Contactul direct şi prelungit cu literaturile străine şi cu mişcarea literară italiană a rămas mai degrabă fără ecou în opera lui E. Montale, ba chiar l-a întărit în ideea că poetul trebuie să urmeze un drum care să fie numai a lui: „Limbajul poetului – afirma el – este un limbaj istoricizat, un raport. Are valoare întrucît se opune, se diferenţiază de alte limbaje".

Structura limbajului său este dominată de elemente reflectînd componente definitorii ale peisajului mediteranean al Liguriei natale, perceput din perspectiva omului simplu (marea, furtuna, stîncile, lumina solară, canicula) şi care au devenit semne poetice constructoare de semnificaţii artistice prin care poetul italian îşi asumă şi exprimă în mod specific, într-o tonalitate de adîncă gravitate, neliniştile veacului, spaimele unei umanităţi în derută, măcinată de contradicţii, trăind riscurile şi teama prăbuşirii: „Din adîncuri se împrăştie în noi un izvor secret:/ lumea în care trăim/ abia se ţine". Asprimea şi ariditatea limbajului sînt expresie a principalelor coordonate ale universului său liric, dominat de: duritatea peisajului (stînci imobile sau care stau să se prăbuşească), arşiţa („saturnalii de căldură" sufocă totul, inclusiv respiraţia pămîntului), violenţa luminii orbitoare, sentimentul dezolant al părăsirii şi ruinei: „Poarta tocită a unui templu s-a-nchis pentru totdeauna", al izolării, al întreruperii comunicării, o stare nedefinită de sufocare: „Apasă un aer întunecat/ pe-o lume nehotărîtă", tăcerea absolută: „lasă tăcută mulţime de pietre/ peste lespezile părăsite/ să sape un simbol mai tulburător", solitudinea şi indiferenţa (*Divina indiferenţă*) ca liman iluzoriu.

Străbătută de un sentiment acut al tragismului vieţii (stînd adesea sub semnul nonsensului: *coastă stearpă, povîrnişuri sterpe*): „Înaintînd în soarele ce ne orbeşte/ simţim cu o tristă surprindere/ cum viaţa-ntreagă şi tot zbuciumul ei/ este acest mers de-a lungul unor ziduri/ ce au pe creastă cioburi ascuţite de sticlă", pe care o trăieşte ca „nesăbuită trecere", poezia lui Eugenio Montale oscilează între spaima de neant şi setea de dispariţie: „Să dispari/ fără urmă e, deci, aventura aventurilor", între dorinţa de descoperire a răului existenţial: „Am vrut să descopăr răul/ care pătează lumea, mica sucitură/ a unei pîrghii care opreşte/ maşinăria universului" şi dorinţa reintegrării în materia universului: „Aştept să mă întorc în cercul tău,/ se împlineşte nesăbuita mea trecere",

între fuga din timp şi de istorie şi denunţarea severă a nopţii hitleriste, ajungînd să anuleze (mai ales în *Bufera...*) hotarul dintre viaţă şi moarte, dintre mişcare şi încremenire: „Tu singură ştiai că mişcarea/ nu e diferită de starea pe loc".

Dură, aspră, muşcătoare (mai ales în volumul *Satura*), poezia lui Montale e străbătută adesea (cu deosebire în cele două cicluri *Xenia*) de lumini şi suavităţi de o rară puritate: „Ah! Nimic nu răscumpără plînsul copilului/căruia îi scapă balonul printre case".

Expresie a unei meditaţii grave asupra existenţei şi destinului umanităţii, fără a fi pesimistă, poezia lui Montale, strigăt înăbuşit al unei dureri aproape metafizice, cheamă discret, din adîncuri, la responsabilitate. Încrederea în salvare o „încifrează" în motivul poetic al peştelui migrator, anghila (poemul *L'anguilla*): „o, suflet verde, căutînd viaţă/ acolo unde muşcă/ numai arşiţa şi dezolarea, scînteie scăpărînd cînd toate par/ cărbune...".

Eugenio Montale s-a ivit la orizontul literaturii italiene după Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri şi cam în aceeaşi perioadă cu Salvatore Quasimodo, marii săi contemporani, şi a plecat ultimul, la 12 septembrie 1981, lăsînd poezia italiană mai bogată de cum o găsise şi mai viguroasă. „Drumurile/ sfîrşite-n gropi ierboase/ unde prin bălţi pe jumătate seci/ copii prind cîte un ţipar subţire" şi grădinile de lămîi unde „ca prin minune tace/ războiul patimilor răsfăţate/ şi ne revine şi nouă celor sărmani/ o parte din comoara lumii: mireasma de lămîi" (poemul aproape programatic *Lămîii*) au fost o fericită alegere pentru poetica montaleană. Creaţia lui s-a impus definitiv ca expresia lirică cea mai înaltă atinsă de poezia italiană în secolul al XX-lea; ea a fost situată de critică fără prea multă ezitare lîngă opera lui Petrarca şi Leopardi şi a fost pusă frecvent în relaţie cu poezia lui Dante.

Cronica, nr. 39, 1981, p. 8.

NINO PALUMBO ÎN CĂUTAREA UMANITĂŢII OMULUI

În încercarea de definire a poziţiei lui Nino Palumbo în proza contemporană, critica literară italiană ia în discuţie cel mai adesea două coordonate: cultura meridională, din care scriitorul provine, şi epoca imediat următoare neorealismului, în care îşi elaborează şi publică primele scrieri.

Aceste două coordonate au importanţă majoră în definirea profilului artistic al prozatorului, dar nu în sine, fiind, de fapt, extraestetice, ci prin modul în care ele determină problematica romanelor sale şi arta lui narativă.

Individualitatea artistică a unui scriitor se defineşte prin specificul dinamicii, desfăşurată prin intermediul limbajului, dintre un univers real, cu contururi în general nedeterminate şi oscilînd între perspectiva interpretativă a scriitorului şi perspectiva mereu schimbată a cititorului, şi un univers ima-

ginar. Din această dinamică iau naştere semnificaţiile artistice de adîncime ale unui text literar.

Format ca personalitate umană şi artistică în condiţii de confruntarea dură cu realităţi cel mai frecvent nefavorabile şi în contact cu neorealismul italian, literar şi cinematografic, precum şi cu literatura lui Gogol şi Dostoievski, Nino Palumbo rămîne în scrisul său credincios ideii că literatura trebuie să crească din înseşi realităţile sociale în care ia naştere, asumîndu-şi-le la modul creator şi transformîndu-le prin limbaj narativ în substrat al semnificaţiilor sale: „noi credem încă – afirma scriitorul în articolul *Lo scrittore e la società*, publicat în «Gazzetta di Parma», 17 decembrie 1964 – în romanul care să ţină cont de realităţile în care trăim, de societatea în care trăim, în care trebuie să conveargă toate cuceririle de ordin cultural, care este rezultatul unui întreg cuprinzînd nu numai tehnica dar şi cunoaşterea critică şi implicînd o «angajare» înţeleasă ca drept şi datorie de a participa la formarea unei conştiinţe a omului propriului timp”[1]. Cîţiva ani mai tîrziu, vorbind ca reprezentant al culturii (în sens larg) meridionale, în comentariul *Cultura e Mezzogiorno* (publicat în „L'Unione sarda”, 1972), Nino Palumbo avea să insiste mai mult pe datoria scriitorului de a se face prin opera sa interpretul critic al realităţilor sociale în mijlocul cărora trăieşte. Scriitorul, omul de cultură, în general, „nu poate rămîne surd, orb, insensibil faţă de ceea ce se întîmplă în jurul lui, pe pămîntul lui, şi trebuie să ia poziţie; şi unica (sau poate una dintre puţinele) care i se potriveşte, pe care trebuie s-o simtă înlăuntrul său, e aceea de a denunţa, de a dezvălui condiţia pămîntului său”.

În consonanţă cu această ideologie artistică, principiul central al poeticii prozei lui Nino Palumbo este realismul; limbajul său narativ construieşte şi exprimă un univers imaginar stînd în permanenţă sub presiunea realului: „pentru scrierile mele – se autodefineşte prozatorul în comentariul *Dal dialetto alla lingua*, în „Dimensioni”, 1974 – am avut la dispoziţie un «vocabular» foarte sărac dar specific... Şi nu ştiu pînă la ce punct tocmai acest vocabular m-a îndreptat pe drumul prozei «realiste» sau dacă lumea reală în care am trăit a cerut acest tip de limbă reală, chiar dacă săracă”.

* * *

Nino Palumbo s-a născut la Trani, în provincia Bari din sudul peninsular al Italiei, la 15 aprilie 1921; numele localităţii va trece, semnificativ, în structura numelui personajului central – Silio Tranifilo – din primul său roman, *Impiegato d'imposte* (tradus în româneşte cu titlul *Drama lui Tranifilo*, Bucureşti, ELU, 1961).

---

[1] Cele mai multe din informaţiile privind viaţa scriitorului şi intervenţiile sale publicistice le-am aflat în densa micro-monografie *Palumbo*, publicată de Sebastiano Martelli în 1979.

Viața prozatorului urmează în linii principale, cel puțin în prima ei parte, parcursul devenit tipic al multora dintre oamenii sudului Italiei, iar diferite momente și mai ales reacții subiective la desfășurarea ei se impun ca substrat în construirea profilului unor personaje și în descrierea unor coordonate ale universului său narativ. Poziția elementului autobiografic în structura prozei sale și-a definit-o cu exactitate însuși scriitorul, într-un interviu din 1977: „proza mea este plămădită din date autobiografice, adică «fermentul», substratul e dat de cunoașterea și experiența și memoria și gîndurile mele de copil, apoi de tînăr, apoi de om matur. Vreau să spun că pe alocuri și în diferite personaje am topit mereu o parte din «realitatea» mea și, deci, din viața mea. Cred că acesta este înțelesul exact care trebuie dat venei mele «autobiografice»".

Întocmai ca Domenico Chessa din *Ziarul*, Nino Palumbo își întrerupe școala la 11 ani, din motive economice, intrînd de timpuriu în confruntare directă cu viața. În 1933 ia, împreună cu familia, drumul pribegiei. Mai întîi, o oprire la Bari, unde rămîne pînă în 1938, apoi exodul definitiv spre Nordul încărcat de iluzii și speranțe. Rămîne pentru un timp la Milano (care ar putea fi și „marele oraș", din același roman *Ziarul*). Aici își construiește cu tenacitate și mari eforturi viața, încercînd să recupereze ceea ce nu putuse avea și realiza la vreme; ziua își cîștigă existența (ca funcționar de bancă, agent comercial etc.), seara urmează cursuri liceale și, apoi, universitare, iar noaptea se adîncește în studiu. În 1939 își susține examenul de diplomă la o școală medie de economie și se înscrie la Facultatea de Științe Economice și Financiare. După paranteza războiului, termină facultatea în 1946, la Bocconi. Preocupat de probleme de drept, își pregătește și trece examenul de maturitate în studii clasice și se înscrie la Facultatea de Studii Juridice. După doi ani, însă, trece la Facultatea de Litere și Filosofie.

În tot acest timp studiază mult: filosofie, lingvistică, literatură universală. Se oprește mai mult asupra literaturii ruse, arătînd o atenție deosebită operei lui Gogol și Dostoievski, în care regăsește, probabil, mai explicit desfășurate, propriile întrebări privind destinul omului simplu, și care își vor lăsa amprenta în diferite moduri asupra universului artistic al prozei sale.

Începe să scrie în 1947, mai întîi teatru, tipărind în 1950 tragedia în versuri *Rasputin*.

Anul 1951 este un an de răspîntie în viața și activitatea de creație a lui Nino Palumbo. Acum părăsește metropola lombardă pentru a se stabili într-o localitate retrasă din Liguria – San Michele di Pagano – unde locuiește și azi. Se dedică total scrisului; colaborează la numeroase ziare și reviste, elaborează studii de lingvistică și filosofie și mai ales scrie literatură: romane, povestiri, mai rar teatru.

Deceniul al șaselea, marcat de o deosebită dezvoltare a prozei artistice italiene – prin Alberto Moravia, Carlo Emilio Gadda, Elsa Morante, Italo Calvino, Vasco Pratolini, Carlo Levi, Leonardo Sciascia etc. – este perioada în

care N. Palumbo desfăşoară o extrem de bogată activitate creatoare; acum elaborează şi publică cea mai mare parte din proza sa.

Primii ani ai deceniului sînt „anii de ucenicie", în chiar caracterizarea scriitorului. El scrie acum, în numai trei ani, între 1952 şi 1954, mai multe povestiri, unele adunate în volumul *Obstacolul*, 1953, şi cîteva romane: *Am întâlnit un erou*, *Drumul spre sine însuşi*, 1952, *Însemnările lui Tell*, 1953, *Noi sîntem fără defecte*, 1954, cele mai multe tipărite mai tîrziu, iar cele publicate în această perioadă rămase, în general, fără ecou în critica literară.

În anii imediat următori, scriitorul intră brusc în atenţia generală, prin ambele direcţii ale prozei sale; în 1955 i se decernează premiul „Libera Stampa", din Lugano, pentru volumul de povestiri *L'intoppo e altre cose*, iar în 1956 romanul *Impiegato d'imposte*, încă în manuscris, primeşte premiul de mare rezonanţă „Grazia Deledda".

Ca semn al recunoaşterii identităţii sale specifice în orizontul prozei italiene contemporane, prestigioasa editură milaneză Mondadori îi publică în anul următor romanul, care întruneşte consensul unanim al criticii.

După numai un an, în 1958, aceeaşi editură va publica romanul *Il giornale*, care va fi încununat cu premiul „Veillon".

Urmează, la intervale mai mari, romanele *Pane verde*, 1961, *Le giornate lunghe*, 1962 (dar elaborat între 1957-1960), cu care cîştigă premiul literar „Salento", *Il serpente malioso*, 1977, precum şi volumele de povestiri: *Oggi è sabato e domani è domenica*, 1964, *Giocare di coda*, 1967. Alcătuieşte cîteva antologii în ediţii de şcoală: *I racconti del giovedi*, 1973, *Il treno della speranza*, 1967, *Allegro ma non troppo*, 1976, *Il quadrifoglio*, 1976. Între 1969-1974 publică mai multe fragmente dintr-un roman încă inedit: *Domanda marginale*.

Concomitent cu activitatea de creaţie, Nino Palumbo participă la viaţa literară italiană cu numeroase intervenţii publicistice şi ştiinţifice, în diferite reviste, cele mai multe din sudul Italiei, expunîndu-şi punctul de vedere în probleme privind raportul dintre scriitor şi societate, dintre dialect, limbă şi limbajul literar, scrie despre arta narativă în general sau despre diferite aspecte ale literaturii italiene.

În 1960 întemeiază la Rapallo revista „Prove di Letteratura ed Arte", la care colaborează scriitori şi critici literari de prestigiu, precum L. Sciascia, Carlo Montella, G. B. Squarotti etc., iar în 1962 instituie premiul literar „Rapallo-Prove".

* * *

În mai multe din intervenţiile sale teoretice, Nino Palumbo afirmă, cu o rară consecvenţă, într-o epocă de numeroase şi variate experienţe artistice, necesitatea dezvoltării unei proze realiste, care să se situeze în perspectiva realismului literaturilor rusă, franceză şi italiană din secolul al XIX-lea.

Această poziţie teoretică îşi află o corespondenţă perfectă în structura prozei sale, dominată de convergenţa a trei factori principali care se modelează reciproc, anulîndu-şi propria identitate într-o sinteză care determină specificul universului artistic palumbian: experienţa de viaţă a scriiorului, apartenenţa lui la cultura meridională, contactul cu proza realistă rusă (mai ales Dostoievski, Gogol, Cehov).

Rezultantă a acestei convergenţe, universul prozei narative a lui Nino Palumbo înscrie în centrul desfăşurării semnificaţiilor sale cu deosebire categoria celor umili şi umiliţi, care dezvoltă – şi nu întîmplător tocmai aceştia – funcţia narativă de purtători ai unor întrebări implicînd, la un prim nivel semnificativ, raportul individ – societate iar, la un altul, de adîncime, însăşi esenţa umanităţii omului. Ei sînt totdeauna şi purtători ai unor valori umane autentice, supuse alterării, abandonării sau chiar abolirii în condiţiile accentuării caracterului materialist al dezvoltării societăţii capitaliste.

Într-un univers artistic populat mai ales cu personaje anonime, cele mai marcate individualităţi caracteriologice se impun a fi Silio Tranifilo şi Domenico Chessa, personajele centrale din *Impiegato d'imposte* şi, respectiv, *Il giornale*, romane elaborate aproape concomitent (primul, între 1956-1957, al doilea între 1955-1957).

Definindu-se în contextul aceluiaşi mediu, al micii burghezii funcţionăreşti, cele două personaje prezintă multe puncte în comun dar dezvoltă grade diferite de complexitate, în corespondenţă cu treptele pe care se situează în interpretarea raportului individ – societate. Drama lui S. Tranifilo se consumă, în esenţă, în interiorul acestui raport în care individul este strivit, moral şi fizic, de condiţionările sociale care i se impun.

Domenico Chessa, puternic marcat de relaţia antinomică individ – societate, dar văzută într-un grad superior de complexitate, parcurge un drum, deloc linear, al tentativelor de recuperare a esenţei umane. Drumul este dominat de o confruntare permanentă între două tendinţe contrarii: de izolare a omului într-o singurătate alienantă, cînd rolul activ îl are societatea, şi de căutare a solidarităţii umane, cînd rolul activ îl desfăşoară omul ca individualitate.

Arhivarul Chessa este fără îndoială cel mai complex personaj literar din întreg universul artistic al lui Palumbo.

În substratul de adîncime al structurii caracterului său, care se construieşte şi relevă mai mult în discontinuitate, prin relaţiile multiple şi variate în care intră, se împletesc date de sorginte autobiografică, elemente de marcă gogoliană şi dostoievskiană, coordonate de tip socio-cultural şi psihologic meridional, dimensiuni suprarealiste.

Dominat de antinomii – este un umil anonim şi un excentric, este naiv şi într-o anumită măsură grotesc, multiplu dependent şi afirmîndu-şi o autonomie insolită, resemnat şi protestînd la modul său, căutîndu-i pe oameni şi fugind de ei – Domenico Chessa dezvoltă o funcţie narativă principală. Prin el romanul

desfăşoară imaginea dramatică a zbaterii omului între pericolul alienării şi speranţa salvării (sau recuperării) esenţei umane. Mai ales după apariţia celei de-a doua ediţii, în 1975, critica literară italiană descoperă în *Ziarul* lui Nino Palumbo primul roman al alienării.

Din perspectiva raportului *literatură – realităţi sociale imediate*, romanul surprinde prin intuirea exactă a unui proces mai înainte ca acesta să-şi fi manifestat sensul şi amploarea desfăşurării sale. Elaborat şi publicat într-o perioadă de izbucnire a „boom"-ului economic italian, romanul avertizează asupra pericolului înstrăinării omului de adevărata lui esenţă, afirmînd totodată posibilitatea salvării atributelor umane.

Traiectoria vieţii lui Domenico Chessa, reconstituită printr-o tehnică narativă a discontinuităţii stilistice, suprapunînd în mod semnificativ, pe de o parte, momente distante în timp, pe de alta, registrul naratorului cu registrul personajului (prin stil indirect liber), este descrisă de o căutare mereu mai acută a solidarităţii umane.

Chessa este un exclus, obligat să se izoleze în solitudine şi interioritate. Monologul şi dialogul interior se impun ca structuri narative definitorii.

Cauzele excluderii sînt diverse şi se multiplică de la o etapă la alta a raporturilor sociale în care Chessa intră, descriind fiecare dimensiuni variate ale caracterului său.

E mai întîi împletirea unor date individuale, de ordin genetic, fizice şi psihice, mersul şchiopătat şi bărbia exagerat de ascuţită, care accentuează în copilărie un fond psihic hipersensibil, determinîndu-l pe Chessa să se resemneze cu izolarea în care îl împing colegii de şcoală. O delicateţe sufletească deosebită, naivitatea lui, o anumită educaţie, întemeiată pe bun simţ, îl aduc, cîţiva ani mai tîrziu, într-o situaţie de conflict cu domnişoara Spalla, şefa de serviciu de la întreprinderea de surogate de cafea.

Datele individuale lasă aproape în întregime loc unor cauze de ordin social din momentul în care Domenico Chessa se angajează ca arhivar la Banca centrală a unui mare oraş. Atitudinea lui faţă de muncă, în mare măsură ambiguă – între respectarea unor principii, atemporale şi asociale, şi o revoltă pasivă, poate subconştientă, mai mult excentrică, conţinută în prioritatea pe care o acordă lecturii integrale a ziarului, într-o indiferenţă totală faţă de ora de începere a programului –, atitudine determinată şi de ignorarea mecanismului social, îl izolează de colegii de birou. Dar condamnarea la solitudine îşi are cauza principală în caracterul alienant al mediului însuşi în care lucrează şi care îşi lasă definitiv amprenta pe toţi micii funcţionari ai marelui şi complicatului mecanism al băncii care trebuie să funcţioneze ca un ceasornic. În plus, Chessa este situat de prozator în mod semnificativ în sectorul Arhivă, prin specificul său semn al excluderii din timp şi al suspendării oricărui contact cu lumea vie din exterior, iar, prin poziţia camerei 108 în structura „grandiosului edificiu", semn al întreruperii contactelor cu funcţionarii din celelalte sectoare.

Chessa trăieşte în mod acut drama excluderii şi a incomunicării, de care devine treptat conştient, izolîndu-se progresiv în propria singurătate dar şi aspirînd cu tenacitate să iasă din ea. Dominat de o permanentă sete adîncă de contacte umane, de comunicare, el face neîntrerupt tentative de a ieşi din anonimat şi izolare.

Fluxul vieţii sale este o alternare de tentative şi eşecuri, într-o desfăşurare ascendentă, care înregistrează trecerea de la încercările, temătoare şi întîmplătoare, de a pătrunde în grupul de joacă al colegilor de şcoală, la dorinţa de a face parte dintr-un mare colectiv uman, la efortul făcut în mod permanent de a se impune colectivului de funcţionari de la sectorul Arhivă prin volumul informaţiilor culese din ziare, pînă la dorinţa de a găsi un mediu uman în care să se dovedească util.

Între cele două extreme care îi marchează evoluţia zbaterilor sale interioare: căutarea oamenilor pentru propria lui salvare de singurătate şi anonimat şi căutarea oamenilor pentru salvarea lor de singurătate (de singurătatea ignoranţei), întîlnirea cu Alice, descriind o dimensiune lirică de mare sensibilitate, se impune prin rolul pe care îl are pentru descoperirea de sine a lui Domenico Chessa, a propriei lui identităţi umane, şi pentru dezvăluirea unei deosebite frumuseţi sufleteşti. Dragostea pentru Alice este o expresie a aceleiaşi aspiraţii a lui Chessa spre realizarea unei solidarităţi umane în care fiecare să fie util celuilalt: „Sentimentul său pentru Alice se amesteca cu nevoia de a proteja, aşa cum i se părea că îi cerea în permanenţă privirea ei; iar această nevoie găsea rădăcini obscure în nevoia de protecţie, de ajutor, de sfaturi, pe care el însuşi o simţea de cînd era copil".

După eşecul relaţiei cu Alice, condiţia fundamentală pentru ieşirea lui Domenico Chessa din starea de alienare rămîne smulgerea din mediul micii burghezii funcţionăreşti (semnificativ situată în lumea bancară), în care omul este cufundat într-un anonimat absolut şi condamnat la un proces de rapidă dezindividualizare. Banca-instituţie, numărînd peste patru sute de funcţionari, semn al situării ei într-o mare aglomerare urbană – e un colos care striveşte, dezagregă personalitatea umană. Ea i se impune individului ca un mecanism în care intră şi acţionează prin automatisme. Semnul ei definitoriu îl reprezintă imaginea emblematică a unui angrenaj în care fiecare individ în parte nu-i decît o rotiţă oarecare: „dumneata înţelegi că instituţia noastră nu-ţi poate permite dumitale, adică unei mici rotiţe din angrenajul acesta complex, nu-ţi poate permite să funcţionezi în mod diferit de tot restul mecanismului. Nu e permis nimănui şi pentru nici un motiv să iasă din circuit, cum să zic? să nu se rotească în sincronie cu toţi ceilalţi".

În structura romanului, faptul concedierii (cu care, de altfel, şi începe) descrie un hotar în spaţiul căruia se intersectează două direcţii distincte şi opuse ale parcursului vieţii lui Chessa. Acestora le corespund două perspective narative: una retrospectivă şi o alta prospectivă.

Din prima perspectivă, concedierea înseamnă pentru Chessa, pe fondul reparcurgerii, subiectiv-interioare şi interpretative, a momentelor principale din drumul său spre stabilirea unor contacte umane, un ultim, şi cel mai grav, eşec al vieţii sale, echivalînd cu împingerea într-o singurătate totală, de vreme ce nu va mai fi între colegi. Şocul e atît de puternic, încît provoacă în Chessa nostalgia stării de depersonalizare implicată în „contribuţia la funcţionarea marelui complex", în care el „era unul din marele număr", nostalgia mediului alienant al băncii, cu colegii care-l ignorau dar cu care el comunica în modul lui, prin dialoguri interioare, într-un proces, de fapt, de pseudocomunicare.

Din cea de-a doua perspectivă, concedierea deşteaptă în Chessa conştiinţa structurii bipolare a societăţii, intuirea desfăşurării mecanismului social, prilejuindu-i concluzia amară a eşecului vieţii sale de pînă atunci: realizarea solidarităţii umane nu este posibilă în mediul micii burghezii, lipsită de valori umane autentice. Concedierea îi deschide drum spre o altă viaţă, „asta adevărată", şi spre realizarea de contacte umane veritabile, cu alte categorii sociale: muncitori, şomeri, emarginaţi social, *umilii*, în sens dostoievskian, purtători, tot în sens dostoievskian, ai unor atribute umane esenţiale.

Prin contactul lui Chessa cu „bărboşii", umanitarismul lui, mai degrabă atemporal şi marcat de individualism, se confruntă cu problema omului concret, istoric şi social. Mesajul romanului dezvoltă acum accente social-politice tot mai clare şi mai pătrunzătoare, cu termeni de referinţă într-un timp şi într-un spaţiu cu coordonate identificabile, dar ridicîndu-se totodată la asumarea de semnificaţii de ordin general. La început un individ anonim, înscris pasiv în mecanismul social şi acceptîndu-şi mai mult subconştient locul în funcţionarea acestuia, Domenico Chessa ajunge la conştiinţa implicării sale totale, a fiecărui individ şi a fiecărei categorii sociale în structura şi destinul unei societăţi: „Acum, dacă ceilalţi oameni (sigur, pot fi numiţi oi sau berbeci!) suferă, suportaseră şi continuau să suporte, însemna că aşa trebuia să se desfăşoare istoria. Oamenii, inclusiv el (sigur, inclusiv el!) îşi meritau istoria aceea! Pentru că fiecare om chiar îşi merita ceea ce avea, din moment ce nu ştiuse să lupte ca să-şi modifice propria stare. Şi aşa cum era la nivelul oraşului tot aşa era şi la nivelul patriei. Aşa cum oamenii erau numai ceea ce au vrut să fie, tot aşa patria era ceea ce toţi oamenii au vrut să fie. Şi cum din toţi oamenii cei care contau în sens pozitiv erau canaliile şi în sens negativ toate oile, iată că fiecare contribuie în felul său să facă nu numai din el însuşi ci şi din patrie ceea ce era acum".

În dezvoltarea funcţiei narative cu care este investit arhivarul Chessa, un rol semnificativ, anticipat încă prin titlu, revine *ziarului*, purtător al unei a doua funcţii narative, în relaţie de implicaţie cu prima.

În interpretarea colegilor-funcţionari, Chessa este „obsedatul" ziarului. Prezenţă într-adevăr obsesivă în structura narativă a romanului, *ziarul* este, însă, mai mult decît o simplă obsesie patologică a lui Chessa.

Ca semn al unei actualităţi permanent modificate, ziarul intră mai înainte de toate într-o relaţie de opoziţie cu atributul de *arhivar* al lui Chessa, semn al ieşirii din timp, al încremenirii. Pe temeiul acestei opoziţii de adîncime, el concentrează în semantica sa ca funcţie narativă momente decisive din „istoria" obiectivă şi subiectivă a lui Chessa, ocupă poziţii-cheie în desfăşurarea funcţiei lui narative, descrie multiplele dimensiuni ale universului artistic al romanului: lirică, dramatică, suprarealistă, provoacă stări de dezechilibru, pentru a construi un alt echilibru narativ care să însemne un pas înainte în dinamica semnificaţiilor romanului.

Ziarul este mai întîi un instrument principal în tentativele lui Chessa de stabilire a unor contacte umane şi de ieşire din anonimat. Lectura lui se constituie apoi într-o formă, chiar dacă excentrică, de protest împotriva depersonalizării şi de afirmare a unei atitudini de independenţă faţă de regularitatea automatismelor din funcţionarea mecanismului instituţiei bancare. Atingerea lui, conştientă sau subconştientă, este căutarea alienantă a unui punct de sprijin.

Cauză directă a concedierii, după ce se impune ca martor, refugiu şi unic punct ferm în momente de disperare (gîndul la ziar îl salvează de la nebunie), ziarul devine *motor* al înscrierii lui Chessa pe un alt drum pentru realizarea unor contacte autentice şi a unei adevărate solidarităţi umane. Din instrument al tentativelor de ieşire individuală din anonimat, ziarul devine instrument al dăruirii pentru ceilalţi.

În acest proces, înseşi informaţiile conţinute nu mai rămîn simple date înmagazinte mecanic de memoria lui Chessa, interesînd cel mult pentru stilistica redactării lor. Ele devin expresie a unor frămîntări sociale, încărcate de dramatism şi precipitîndu-se spre un deznodămînt tragic. Chessa începe să le coreleze, să citească printre rînduri chiar, şi să dezbată cu „bărboşii" evenimentele de dincolo de ele.

Prin mutaţiile care se produc în structura interioară a lui Chessa din momentul ieşirii lui brutale din mediul alienant al băncii şi al întîlnirii cu „bărboşii", *Ziarul* se impune ca roman al afirmării posibilităţii şi necesităţii intervenţiei omului pentru schimbarea datelor realului şi al opţiunii pentru rezistenţă în faţa procesului de înstrăinare a omului de propria esenţă.

Prefaţă la Nino Palumbo, *Ziarul*,
Editura Univers, Bucureşti, 1982 (traducere D. Irimia), p. 5-19.

Domnule Profesor Irimia,

Vă scriu după mai multe luni de tăcere, pentru a vă mulţumi încă o dată pentru articolul dv. din revista „Cronica", pe care mi l-aţi trimis încă din îndepărtatul de acum august, şi pe care am încercat să îl citesc în original. Însă abia zilele acestea o prietenă

din Genova mi-a adus traducerea, ceea ce mi-a permis să apreciez pe deplin ceea ce aţi scris. Vă sînt foarte recunoscătoare şi mă bucur că volumele lui Nino pot fi acum citite în ţara dv.

Aş vrea să vă fac o propunere (şi vă cer scuze dacă, în felul acesta, vă produc complicaţii): aţi putea oare propune editurii dv. să publice şi *Domanda marginale*? Aţi atras deja atenţia asupra romanului cînd aţi alăturat personajul Katia lui Chessa, ca exemple de „valori umane autentice" în societatea contemporană supusă degradării.

Cred că a face cunoscute ultimele teme dezvoltate în proza soţului meu i-ar putea interesa pe toţi cei care i-au citit romanele precedente.

Filonul narativ din *Domanda marginale* a avut o covîrşitoare, constantă importanţă în viaţa şi opera soţului meu. Nu demult am regăsit cîteva texte inedite, de la începutul anilor '50, în care se conturează deja elementele ce vor fi dezvoltate mai tîrziu în *Domanda marginale*.

O revistă din Lecce va publica un prim grupaj din aceste inedite în iunie următor, cu o „notă" filologică insoţitoare, scrisă de Sebastiano Martelli, şi cu o prezentare a lui Ennio Bonea.

Vă voi trimite revista („Sud/Puglia") imediat ce va apărea. Iar dacă aveţi nevoie şi de alte materiale (recenzii, note etc.), vă rog să îmi spuneţi şi voi face tot posibilul să vi le procur.

Vă mulţumesc încă o dată pentru tot şi vă cer scuze pentru rugămintea mea privind traducerea *Domandei marginale*. Dacă lucrul acesta nu va fi posibil, sau dacă va cere „timpi lungi", vă rog să îmi spuneţi – vă voi rămîne în continuare recunoscătoare.

Cu salutări cordiale,

Donatella Palumbo

O DISPARIŢIE: NINO PALUMBO

S-a născut la Trani, provincia Bari, în sudul Italiei. La 15 aprilie ar fi împlinit 62 de ani. Vîrstă a maturităţii creatoare, mai ales pentru un romanicer. Prilej de bilanţ şi proiecte. Dar, nu de mult, în urma unor complicaţii survenite după o banală intervenţie chirirgicală, omul Nino Palumbo a lăsat definitiv locul scriitorului Palumbo.

„Nimeni nu se poate sustrage propriului destin" îşi spune personajul anonim din *Timpul ne macină*. Enunţ polisemantic, emblematic pentru întreaga creaţie a scriitorului, marcată, în structura ei de adîncime, de întrebarea: „Viaţa pe care o ducem, ca indivizi sau ca o colectivitate umană, este oare chiar aceea care ne era destinată, sau care ne era destinul, sau, mai exact, la care aveam dreptul?"

Destinul lui Nino Palumbo a fost, fără îndoială, cuvîntul scris, cuvîntul devenit literatură. Dar pentru a şi-l urma şi împlini a avut de trecut mai multe „probe": dificultăţi materiale, şcoală întreruptă (la 11 ani), lupta timpurie pentru existenţă, îndeletniciri de tot felul, părăsirea locurilor natale, exodul spre Nordul „miracolelor", studii serale etc. A venit apoi anul 1951, cînd

abandonează metropola lombardă, orașul iluziilor destrămate, unde ajunsese în 1938, împreună cu familia, după o scurtă etapă la Bari. Abandonează activitatea bancară, alt domeniu al iluziilor. Se stabilește la San Michele di Pagana (Rapallo), o mică localitate marină lîngă Genova, în golful Tigullio, în multe privințe asemănător locurilor natale. Începuse să scrie încă din 1947, dar acum devine pe deplin conștient că destinul său este să se facă, prin scris, purtătorul de cuvînt al iluziilor și al deziluziilor acelora dintre care plecase și pe care-i avea în adîncul ființei sale. Departe de agitația vieții social-politice, economice, culturale, o urmărește cu atenție, pătrundere și ascuțit spirit critic. Comentează în diferite reviste (multe din Sud) și la radio mișcarea literaturii contemporane, întemeiază, în 1960, revista „Prove di Letteratura ed Arte" (între colaboratori se află L. Sciascia, Carlo Montella, G. B. Squarotti ș.a.), instituie, în 1962, premiul literar „Rapallo-Prove", pentru roman inedit, și mai ales scrie literatură. Totul cu multă discreție și deplină angajare în promovarea unei literaturi moderne ca stil, dar în continuitatea literaturii realiste europene din secolul al XIX-lea (din Italia, Franța, Rusia), cu rădăcini în relațiile sociale contemporane, din convingerea că rostul scriitorului (drept și datorie totodată) este „de a participa la formarea unei conștiințe a omului propriului timp".

Cu conștiința că scriitorul „nu poate rămîne surd, orb, insensibil la ceea ce se întîmplă în jurul lui, pe pămîntul lui și trebuie să ia poziție, iar unica (sau una din puținele) care i se potrivește, pe care trebuie s-o simtă înlăuntrul său, e aceea de a denunța, de a dezvălui condiția pămîntului său", Nino Palumbo își construiește universul semantic al prozei artistice prin asumarea problemelor omului contemporan. De la drama emigrantului și a micului funcționar ale cărui libertăți și identitate sînt strivite de mecanismul agresiv dominator al sistemului instituțiilor social-politice, Nino Palumbo se ridică la drama alienării omului, într-o societate în care valorile umane sînt supuse unui proces de degradare progresivă. Rămîn exemplare, în acest sens, drama lui Silio Tranfilio din primul roman, *Impiegato d'imposte* (tradus în limba română, în 1961, cu titlul *Drama lui Tranfilio*) și drama lui Domenico Chessa din *Il giornale* (versiune românească, *Ziarul*, 1982).

Denunțînd, cel mai adesea cu ironie dar și cu mijloacele satirei (*Domanda marginale*, 1982) alienarea ireversibilă a esenței omului în interiorul categoriilor sociale care dețin puterea, Nino Palumbo își afirmă în același timp încrederea în posibilitatea salvării valorilor umane. Împletind, în substratul universului său narativ, date autobiografice (prezente, în diferite moduri, în toată literatura sa) cu ecouri venind din proza lui Dostoievski, Gogol sau Gorki, Nino Palumbo pătrunde cu finețe psihologică în adîncurile cele mai ascunse ale sufletului celor umili și emarginați social, descoperind aici valori umane autentice (întruchipate de Chessa, din *Ziarul*, Katia, din *Domanda marginale*, Tranfilio și numeroși anonimi din proza scurtă sau din alte romane).

Forţa prozei lui Nino Palumbo stă tocmai în capacitatea ei de a lansa – de a fi lansat încă înainte ca fenomenul să se întrevadă – semnale de alarmă avertizînd asupra pericolului înstrăinării omului de propria esenţă. Multă vreme critica literară italiană l-a ignorat, cu toate că unele din scrierile sale au primit premii de prestigiu („Grazia Delleda" pentru *Impiegato d'imposte*, „Veillon" pentru *Il giornale* etc.). Apariţia celei de-a doua ediţii a romanului *Il giornale*, în 1975, va conduce la „descoperirea" sau „redescoperirea", după două decenii de intensă activitate creatoare, a unui mare scriitor, cu o identitate specifică în dezvoltarea literaturii italiene contemporane. Apar acum, la intervale relativ scurte, *Invito alla lettura di Nino Palumbo*, publicat în 1976 de Silvana Folliero, Sebastiano Martelli, *Nino Palumbo*, 1978, *La poltrona del Tigullio* (o antologie de studii critice asupra artei narative a scriitorului), 1982, *Le stagioni di Palumbo* (antologie de studii critice elaborate de exegeţi italieni şi străini), 1983. Între timp, scrierile sale îşi începuseră circulaţia europeană şi dincolo de Europa (în România s-au tradus, în afară de cele două romane amintite, un volum de nuvele, *Printre munţii neclintiţi*).

Cronica, nr. 27, 1983, p. 10.

OAMENI DE TEATRU AI SECOLULUI XX: GIORGIO STREHLER

Italianul Georgio Strehler se impune în teatrul european contemporan, alături de Peter Brook, Visconti, Ronconi, Bergmann, Barrault, Krejka, J. Grotovski, prin originalitatea concepţiei regizorale, concretizată în spectacole puse în scenă la Milano, în primul rînd, dar şi la Roma, Paris, Moscova, New York, Berlin, Geneva, Buenos-Aires, Stockholm, Londra, Salzburg etc., şi printr-o poziţie nouă, clară, fermă în gîndirea şi organizarea teatrului ca instituţie.

Contactul activ al lui Strehler cu teatrul începe în momente şi în condiţii dramatice pentru istoria Italiei şi a Europei, iar aceasta va orienta definitiv poziţia sa în conceperea spectacolului teatral în societate în general, în societatea italiană şi europeană de după cel de-al doilea război mondial, în special. Sinteza *estetic – cultural – social* devine trăsătura definitorie a modalităţii Strehler de a gîndi şi a face teatru.

S-a născut la Barcola-Trieste, la 14 august 1921, într-o familie de muzicieni; bunicul său era directorul Operei din Trieste iar mama, o celebră violonistă. Faptul acesta va avea urmări importante în activitatea lui regizorală. Urmează la Milano, sub îndrumarea lui Gualtiero Tumiati, cursurile pentru actori organizate de Accademia dei Filodrammatici.

Între 1940-1941 colindă Italia, ca actor în trupele ambulante Mario Melato, A. Ninchi, C. Pilotto. Izbucneşte războiul. Întrebările despre teatru, care-l urmăresc obsesiv şi pe front, se intersectează acum cu altele, despre

drama umanităţii. Intră în lupta de Rezistenţă. Emigrează apoi în Elveţia, unde întemeiază, împreună cu alţi exilaţi, „Compaigne des Masques”. Pune în scenă primele sale spectacole, cu drama lui T. S. Eliot mai întîi, *Omor în catedrală*, apoi *Caligula* lui Camus, în premieră mondială.

Revine în ţară imediat după terminarea războiului, în 1945 („Ţara mea – m-am gîndit – are probabil nevoie de mine şi eu de ea... În ţara mea, apoi, era totul de făcut”). Pentru cîteva luni este cronicar teatral la „Milano sera”; în articolele sale nu se limitează la comentarea spectacolelor prezentate, ci ia în discuţie teatrul din perspectiva tuturor relaţiilor şi implicaţiilor lui, ca instituţie socială. Afirmă fără menajamente şi împotriva unei prosperităţi iluzorii a vieţii teatrale necesitatea unor schimbări radicale. Nemulţumit de poziţia de spectator şi de critic din afară al mişcării teatrale, se implică direct, ca regizor, în desfăşurarea ei, cu intenţia declarată de a-i schimba cursul. Direcţia principală: constituirea unui teatru cu adevărat popular.

Cu toate carenţele lui, inerente, primul spectacol regizat în Italia, tragedia lui O'Neill, *Din jale se întrupează Electra*, cu o companie particulară, obţine un mare succes. Explicaţia este aflată de Strehler, retrospectiv, în noutatea pe care o aducea în teatrul italian şi cu care venea în întîmpinarea a ceea ce publicul însuşi aştepta: „era viaţă, era eruptiv, purta semnul unei voinţe teatrale, al unui sens al teatrului pe care publicul, inconştient, îl voia”.

Începe la 25 de ani bătălia pentru impunerea conceptului şi funcţiei de regizor în Italia (ţară în care „regizorul e încă o fiinţă misterioasă, aproape ilegitimă”) şi concomitent pentru întemeierea unui teatru instituţie stabilă, cu adevărat populară, înscris organic într-un dialog permanent şi activ cu societatea.

Colindă ţara ca regizor al unor companii teatrale particulare, una întemeiată de el, punînd în scenă un repertoriu nou şi curajos: Zola, *Thérèse Raquin*, O'Neill, *Patima de sub ulmi*, M. Anderson, *Winterset*, Salacrou, *O femeie liberă*, Camus, *Caligula*, M. Gorki, *Micii burghezi* etc. Din lipsă de bani, adesea face de toate: regie, interpretare, muzică, costume, scenografie.

În 1947, sprijinindu-se pe grupul de actori cu care obţinuse un succes răsunător cu *Micii burghezi*, întemeiează cu Paolo Grassi (prieten din timpul rezistenţei) „Piccolo Teatro” (Teatrul Mic) la Milano, primul teatru cu gestiune publică din Italia, pe care îl concepe ca pe un teatru popular. După o scurtă perioadă de divergenţe, cînd îl părăseşte şi constituie o cooperativă teatrală: „Gruppo Teatro e Azione”, revine ca director unic, refuzînd toate ofertele venite din străinătate sau din ţară, şi aducînd cu sine majoritatea membrilor „Grupului Teatral de Acţiune”. Aici pune în scenă spectacole de referinţă cu piese din Shakespeare (*Regele Lear*, *Furtuna*, *Coriolan* etc.), Carlo Goldoni (*Arlechino*, *Slugă la doi stăpîni* etc.), Pirandello (*Uriaşul munţilor*), Cehov (*Livada cu vişini*), Bertold Brecht (*Galileo*, *Opera de trei parale*, apreciată de dramaturgul german, prezent la repetiţii şi la premieră, ca mai bună decît

propria punere în scenă, *Sfînta Ioana a abatoarelor* etc.), Gorki, Bertolazzi, Federico Garcia Lorca etc. Paralel, regizează spectacole de operă la Scala, cu *Traviata, Fidelio, Simon Boccanegra, Nunta lui Figaro, Aida* etc.

Este de mai mulţi ani consultant artistic al Festivalului de la Salzburg.

Pentru contribuţia sa cu totul deosebită şi originală la dezvoltarea artei regizorale în primul rînd, dar şi la situarea fermă a teatrului în centrul problemelor omului contemporan, i s-au decernat numeroase premii naţionale şi internaţionale: Premiul naţional al revistei „Il Dramma", în 1948, pentru spectacolul *Furtuna*, Premiul Goethe, Marea Cruce de merit a R.F. a Germaniei, Premiul naţional „Numărul unu" (1973), Premiul internaţional „Luigi Pirandello" (1973), diploma de *Doctor Honoris Causa* al Universităţii din Roma, Sceptrul lui Max Reinhardt, căruia îi urmează ca director al Festivalului de la Salzburg, „Masca de argint" (1973) etc.

Concepţia lui Giorgio Strehler despre teatru se întemeiază, în esenţă, pe două coordonate, constituite în principii ale întregii lui activităţi teatrale, desfăşurată în patru decenii de implicare organică, adesea polemică, în teatrul italian şi european:

– afirmarea caracterului imanent al teatrului („Iubesc teatrul pentru că e uman" – mărturisea regizorul);

– impunerea caracterului dialectic al actului teatral.

Volumul, nu întîmplător intitulat *Pentru un teatru uman. Gînduri scrise, vorbite şi puse în practică*, în care Sinah Kessler adună la un loc „materiale" Strehler: articole, interviuri, note de regie etc., descrie imaginea extrem de complexă a unui om de teatru de excepţie, care a deschis direcţii noi în dezvoltarea artei scenice precum şi în estetica şi sociologia teatrului.

Teatrul popular nu înseamnă pentru Strehler repertoriu constituit din „texte de teatru popolaresc", de tipul celor *Două orfeline* (respinsă cu un secol în urmă şi la noi de Mihai Eminescu), şi care să aducă în sală un public cît mai numeros.

Teatru popular înseamnă teatru *uman*, teatru *democratic*, teatru *revoluţionar*, teatru *raţional*, teatru *poetic*, şi toate concomitent, şi toate condiţionîndu-se reciproc în funcţionarea teatrului ca mijloc de comunicare *în* societate, *cu* societatea.

Descoperirea umanităţii omului în apartenenţa sa la o colectivitate şi în solidaritatea membrilor colectivităţii se produce la Strehler în contactul cu ororile războiului: „Ororile războiului m-au făcut să înţeleg şi mai mult ce minunăţie e fiinţa umană, şi dragostea, şi unitatea fiinţelor umane, fraternitatea ideilor".

Esenţa umană a teatrului, apoi, în toate implicaţiile sale, de adîncime, prinde contururi precise în conştiinţa lui Strehler şi i se impune definitiv prin întîlnirea cu Brecht, ultimul său mare maestru, după J. Copeau (căruia îi datorează înţelegerea teatrului ca dedicare absolută, ca responsabilitate morală şi ca

unitate a unor componente foarte diverse dar toate implicate definitiv) şi după L. Jouvet (de la care a primit curajul de a accepta teatrul aşa cum e, în întregul său, şi cu „mizeriile sale, teatrul-muncă de fiecare zi, nu artă divină", şi de la care a deprins orgoliul de a face teatru şi de a-l face bine). De la Brecht a învăţat că teatrul trebuie să fie „un teatru pentru oameni, pentru a-i distra dar şi pentru a-i ajuta să se transforme, să transforme lumea într-o lume mai bună, o lume *pentru* om".

Teatrul nu poate fi conceput în sine şi pentru sine, nu se poate degrada într-o fabrică de „spectacole-obiecte de consum".

Teatrul trebuie să fie „un laborator de cercetări cotidiene". Teatrul este locul în care omul se confruntă cu ceilalţi şi totodată cu el însuşi, îşi găseşte sau regăseşte conştiinţa propriei esenţe.

Întru cît este *uman*, teatrul este şi *revoluţionar*. Întrebările principale ale activităţii teatrale sînt *de ce?* şi *pentru cine*? Întrebarea *cum?* li se subordonează.

La întrebarea *de ce?*, G. Strehler răspunde cu o concepţie clară despre poziţia şi rolul teatrului în societate, pentru afirmarea căreia se bate cu obstinaţie încă de la întemeierea Teatrului Mic de la Milano, în 1947: „Fac teatru pentru a schimba lumea, chiar dacă ştiu că *numai* cu teatrul nu o voi schimba niciodată. Dar voi da ajutor la schimbarea ei întrucîtva, un milimetru".

Teatrul e revoluţionar în măsura în care reuşeşte să provoace îndoieli asupra structurii sociale, asupra adevărurilor impuse, să demistifice. În contemporaneitate, teatrul este revoluţionar dacă duce la descoperirea din nou a omului, în această epocă de dominare a pozitivismului tehnic, a omului încărcat de umanitate, nu „obiectul manipulat care a început să devină".

Ca oricare activitate umană, teatrul implică în ansamblul său multiple coordonate: artă, politică, filosofie, ideologie etc., dar caracterul său revoluţionar depinde de raportul dintre teatrul-întreg şi aceste coordonate. Cînd una dintre ele are ambiţia de a se impune ca factor structurant, caracterul revoluţionar este anulat. Ideologia văzută ca „un mod de a gîndi lumea, viaţa, lucrurile, a fi pe pămînt" este implicită teatrului; *ideologizarea* printr-o doctrină sau alta îl subminează. Teatrul popular este un „teatru deschis, democratic, în care se discută, în care nu se «recită» ideologia clasei dominante", în „care metodele, textele, raporturile trăiesc într-o dimensiune contestatară, critică faţă de societatea din care se face parte".

La întrebarea *pentru cine?* (se face teatru), Giorgio Strehler respinge în permanenţă şi adesea provocînd aspre polemici (ca cea privind elita înţeleasă ca „avangardă a proletariatului") despre ceea ce el numea „teatru pseudopopular", care confundă caracterul popular cu numărul mare de spectatori sau cu prezentarea unor spectacole de teatru în faţa muncitorilor. Pentru regizorul italian teatrul e popular indiferent de numărul de spectatori, dacă reuşeşte să reunească fără discriminare categorii foarte diferite de public pentru care să

devină un loc de confruntare cu adevărul, un loc în care să se instituie un raport dialectic între cei care fac teatru şi cei pentru care se face teatru.

Întrebarea *cum?* (trebuie făcut teatrul) nu cere numai un răspuns specific, ci implică întreaga concepţie teatrală, incluzînd şi răspunsurile la întrebările *ce?* (este teatrul), *de ce?* (se face teatru), *pentru cine?* (se face teatru).

Concepînd teatrul ca o realitate extrem de complexă – „eu cred în egală măsură în teatru ca fapt poetic educativ-social, teatru ca poezie, poezie ca adevăr etc. Dar, în acelaşi timp, teatrul ca «loc» structural de întîlnire a oamenilor, nu ca un fapt efemer, momentan, arzînd numai în frumuseţea sau perfecţiunea de ordin estetic", – G. Strehler judecă şi tratează din aceiaşi perspectivă poziţia tuturor factorilor implicaţi în realizarea şi comunicarea unui mesaj teatral.

Gîndirea lui Strehler despre actul teatral, ca şi activitatea sa practică de regizor şi de director al Teatrului Mic din Milano au la bază situarea în prim plan a primordialităţii lucrului colectiv şi a desfăşurării lui dialectice. Din această perspectivă îşi definesc poziţia cei patru factori ai actului teatral: *textul dramatic, regizorul, actorul, publicul.*

Textul dramatic este singurul factor de domeniul artei dintre cei patru prezenţi în teatru: „În teatru există un singur artist: autorul textului dramatic. Există o singură vocaţie: cea a poetului. Există o singură realitate dramatică: textul".

Alegerea textului reflectă orientarea de bază, artistică şi ideologică totodată, a unui teatru. La Strehler opţiunile sînt expresie a concepţiei sale despre esenţa umană şi poziţia socială a teatrului. Este ferm în respingerea textelor al căror mesaj e dominat de iraţionalism şi absurd, „armele cele mai periculoase de evaziune şi refuz, pregătite pentru a anula orice sens omului şi care dau ajutor la ceea ce este obscur în societatea noastră". Este adevărat că omul îşi are spaimele lui, dar în om există şi altceva. Există dragoste, fericire, solidaritate, iar teatrul este chemat să contribuie „la realizarea unei lumi a omului pentru om". Respinge cu ironie teatrul care scoate în prim plan mizeria din om, încercînd s-o impună ca definitorie şi ireversibilă: „[Omul] trebuie să creadă că nu e nimic de făcut, că trebuie să rămînă cufundat într-un coş de gunoi, în vreun closet întunecat; atunci nu deranjează pe nimeni şi nu cere nimic cui are, decît doar să moară cît mai repede posibil".

Opţiunile trebuie să se îndrepte (şi se întîmplă aşa la Piccolo Teatro) spre texte care „determină în noi un raport dialectic", adică o permanentă confruntare cu ceilalţi şi cu noi în căutarea şi construirea esenţei într-adevăr umane. Acestea pot fi deopotrivă de autori clasici – sînt cu adevărat clasici scriitorii care au o „contemporaneitate permanentă" – sau contemporani; pe acestea din urmă teatrul este chiar chemat să le provoace.

Ceilalţi factori: regizorul şi actorul, întregul complex al transformării textului dramatic din fapt de literatură în fapt de teatru (scenografie, muzică)

sînt „meserie". Se instituie, aşadar, un prim raport dialectic între *textul – artă* şi *reprezentarea lui teatrală – tehnică.*

În desfăşurarea acestui raport, prima etapă în munca de punere în scenă a unui spectacol teatral este studierea aprofundată a textului din perspective multiple: estetică, sociologică, stilistică etc. Regizorul adună studii despre text, despre autor, despre epocă, aprofundează implicaţiile lui multiple: estetice, culturale, sociale, politice etc. Dacă e un text într-o limbă străină urmăreşte mai multe versiuni, le confruntă cu originalul în căutarea semnificaţiilor de adîncime. În notele sale de regie se succed întrebări, nedumeriri, ezitări, interpretări estetice, lingvistice, stilistice, sociologice etc. Strehler caută cu răbdare şi meticulozitate identitatea autorului, a textului, dar nu o identitate închisă în sine ci una dialectică în contemporaneitatea ei. „Clasicii există numai întru cît sînt citiţi şi văzuţi de noi, adică în raportul dialectic pe care ei îl instaurează cu noi... Nu e greu *să priveşti* (nici dăunător, nici ideologic ambiguu, nici contrarevoluţionar) – de exemplu – un tablou de Giotto. E greu *să*-l *vezi*, să regăseşti în timp acel simulent pentru a fi azi, pentru a se mişca şi a schimba lumea, azi", „Dacă, însă, clasicul e numai glorificare, triumf al caracterului neschimbător şi neschimbat, al faptului codificat, stratificat, atunci e inutil, e mort".

Actorul este elementul fundamental al teatrului, „pîrghia de transmisie". El scoate textul dramatic din sfera literaturii spre a-l introduce în cea a teatrului. El se situează între text-punct de plecare şi text-punct de sosire. Din această poziţie derivă responsabilitatea interpretării, „unul din fenomenele cele mai complexe" din desfăşurarea actului teatral. Iar interpretarea implică un raport dialectic între autonomia actorului şi condiţionările impuse de text, între interpretările anterioare şi ultima. Fiecare interpretare o neagă pe cea anterioară şi este negată de cea care urmează. Pentru că fiecare interpretare are momentul ei. Fiecare actor descoperă adevărul său – care se află în raport dialectic cu adevărul epocii şi cu adevărul textului – în „citirea" textului. El judecă şi transpune în felul său „posibilităţile de a pune în acţiune" un text dramatic. Această dialectică – imanentă actului teatral, de vreme ce nu implică, „pe de o parte, textul, care e ceva iar, pe de alta, actorii care, în mod *fatal,* fac din el altceva" – derivă din şi demonstrează „eternitatea operei de artă" şi structura ei „poliedrică". Căci numai aşa sînt posibile „miile" de interpretări, toate cu adevărul lor (la o anumită distanţă de adevărul textului) şi care se neagă reciproc. Dar de aici nu rezultă că actorul îşi impune *individualitatea* lui artistică. Pentru că actorul „nu e artist". Actorul e o sumă de disponibilităţi prin care el să se constituie în expresie (de fapt, componentă a expresiei) textului dramatic, „prin care el poate exprima *vocal* şi *plastic* textul dramatic". Strehler respinge conceptul romantic de artă respingînd totodată şi tendinţele de situare a actorului în prim-planul spectacolului teatral, ca individualitate artistică. „Arta" actorului înseamnă „meserie". Acesta este sensul originar (în tragedia

antică, de exemplu), iar aceasta implică „talentul" ca „disponibilitate" de *a deveni* text în mişcare şi sunet, disponibilitate şi mijloace ale acestei disponibilităţi (musculatură, agilitate, voce, caracteristici fizice, degete, articulaţii, înclinaţie spre abandonarea de sine, înclinaţii ritmice şi sonore, sens plastic, ş.a.m.d.), pentru *a fi* textul dramatic, nu pentru *a-l interpreta.* În momentul în care autorul se preocupă de interpretare (*a sa*) şi nu de devenirea teatrală a textului, „el deviază de la funcţia sa şi devine un hibrid", destrămînd unitatea spectacolului.

Regizorul e unul din actorii care, la un moment dat, s-a detaşat de ceilalţi, asumîndu-şi mai multe responsabilităţi, între care centrală este aceea de „a da un scop şi un sfîrşit şi o ordine dialectică" actului teatral. El îşi asumă responsabilitatea raportului dialectic text – reprezentare teatrală. El se află situat într-un punct de convergenţă actor-spectator-critic teatral. Giorgio Strehler se adînceşte, prin studii multiple, precum şi în timpul repetiţiilor, într-un efort de identificare cu autorul textului. Apoi introduce în acelaşi proces actorii. Timp de două săptămîni discută cu ei textul dramatic. Îşi motivează opţiunea, îşi expune rezultatele principale ale studiilor preliminare, concluziile. Citeşte textul. Îl citesc şi recitesc actorii. Îl dezbat împreună. Este aceasta prima etapă, de familiarizare cu contextul spiritual şi istoric în care actorii urmează să se insereze organic, de descoperire a poeziei textului. Strehler abandonează din repetiţii etapa „fixării mişcărilor" (*Stellprobe*). Actorul trebuie să intre în text pentru *a deveni* text. Are libertate maximă de mişcări în marginile poeziei textului şi ale unităţii spectacolului teatral, asigurată de dialectica dintre adevărul textului şi adevărul reprezentaţiei teatrale. Actorul nu este un „izolat". El este „în colectiv", este „o celulă din text" care „creşte şi se maturizează împreună cu celelalte celule".

Pentru obţinerea acestei unităţi dialectice urmează săptămîni lungi de repetiţii, toate cu *toţi* actorii (şi adesea cu public; la repetiţiile cu *Regele Lear* participau peste 3000 de spectatori), indiferent de rolul şi poziţia (intrarea, ieşirea din scenă) lor în desfăşurarea spectacolului teatral. Repetiţiile cu Strehler sînt o permanentă confruntare *actor – regizor.* Strehler e un violent dar nu un „regizor dictator". El nu impune nimic actorului, nu-i spune ce are de făcut (mişcare, timbru, tempo-ul vorbirii etc.), el îi deschide doar căi pentru situarea în rol, în unitatea spectacolului, pentru materializarea şi adîncirea poeziei textului („Legenda lui Strehler despotic şi teribil apăsa oarecum asupra tuturor, mai ales asupra tinerilor, asupra celor care îl cunoşteau mai puţin. Uimirea mea a fost să descopăr că, cu el, se putea sta de vorbă, discuta, că nu impunea nimic niciodată; construirea personajului e fruct continuu al colaborării dintre Strehler şi actor", Ottavia Piccolo). Strehler propune, actorul perfecţionează. Renunţă la propriile sugestii pentru a le accepta pe ale actorului. Caută împreună cu actorii realizarea coerenţei funcţional-poetice a spectacolului, realizarea unei „caligrafii" spirituale unitare, expresive, a cuvîntului, a

tonului, a gestului, a mimicii, a scenografiei, a muzicii şi, prin aceasta, constituirea spectacolului într-o metaforă sugestivă, încărcată de semnificaţii, la împlinirea cărora publicul să aibă un rol activ.

Publicul este contraparte (*controcoro*) în desfăşurarea dialectică a actului teatral. Teatrul fiind o formă de întîlnire totală (în perioada premergătoare înfiinţării Teatrului Mic de la Milano, Strehler visa un teatru popular „în care colectivitatea se reuneşte pentru a celebra împreună, unită, miturile sale, tragediile sale, morţile sale, bucuriile sale"), el implică „o armonizare între spectacol şi public". Prin intermediul teatrului, omul se recunoaşte pe sine în esenţa lui umană, iar colectivitatea se recunoaşte pe ea însăşi.

Ce e deci nou, revoluţionar, în teatrul lui Giorgio Strehler? un teatru care rămîne refractar atîtor „modele" care se succed în teatrul „modern", de „avangardă"? Simplu: întoarcerea teatrului la esenţa lui umană. Eforturile de patru decenii ale lui Strehler se înscriu într-o bătălie încăpăţînată (cu eşecuri numeroase dar şi cu victorii) pentru spargerea solitudinii omului contemporan, pentru realizarea unei unităţi „nu formale, ci substanţiale, dialectice" între cei care fac teatru şi cei pentru care teatrul este făcut, iar implicarea creativă a ambelor componente într-un proces de transformare „a unei simple multiplicităţi numerice într-o colectivitate".

Arlechin, nr. 11-12, 1981, p. 21-23.

CEL MAI GREU LUCRU DE PE LUME E SĂ SCRII NEANGAJAT – INTERVIU CU ALFREDO BALDUCCI –

D. Irimia: Într-un fel sau altul vă aflaţi implicat, stimate Alfredo Balducci, de mai bine de 30 de ani, în mişcarea teatrală italiană. Aţi vrea să descrieţi, pentru cititorul român, o imagine sintetică a aspectelor sale mai importante, a victoriilor şi înfrîngerilor înregistrate în perioada de după război?

A. Balducci: Am asistat, într-adevăr, foarte de aproape la desfăşurarea evenimentelor teatrale italiene din 1946 şi pînă astăzi. Am fost, cum spuneaţi, implicat în ele. În 1946 veneam la Milano, dintr-un oraş de provincie, ca să fac teatru. Atunci Milano de după război reprezenta avangarda renaşterii teatrale în Italia. Era între noi, tinerii de atunci, mult entuziasm şi o mare speranţă. Eram nerăbdători să restabilim contactele cu teatrul străin, pe care fascismul le întrerupsese în mod brutal; voiam să distrugem şi să îngropăm acel teatru comercial pe care fascismul îl apărase în mod demagogic numai pentru că era scris de aşa-zişi autori italieni; voiam să schimbăm publicul care umplea balcoanele şi parterul, pentru că înţelegeam că bătălia pentru un nou repertoriu nu se putea duce cu vechiul public burghez.

Din fermenţii acelor zile a luat naştere „Piccolo Teatro" din Milano şi imediat după aceea celelalte teatre stabile, de la Genova, Torino şi Trieste.

Aceste prime instituţii teatrale pe bază de gestiune publică ar fi putut să dezvolte o funcţie foarte importantă pentru teatrul nostru. Din păcate, aceasta s-a întîmplat numai în parte, pentru o serie de motive, prea multe ca să le mai enumăr aici. Rămîne faptul că nici teatrele stabile, preocupate prea mult să organizeze spectacole costisitoare pe bază de texte clasice, nici companiile particulare, mereu în căutare de noutăţi străine, de succes, nu au acţionat cum se impunea pentru naşterea şi afirmarea unui repertoriu naţional. Dacă adăugăm, apoi, că noua lege pentru teatrul dramatic, care din '45 este mereu promisă, nu a fost prezentată încă în parlament, se va înţelege mai bine pentru ce în Italia teatrul are o existenţă atît de agitată, de turmentată, atît de plină de lacune şi de contradicţii.

D.I.: Şi care credeţi Dv., ca dramaturg, că ar trebui să fie orientarea teatrului italian pentru a ajunge să-şi ocupe locul care i se cuvine în viaţa artistică şi general-socială a ţării?

A.B.: Este vorba, indiscutabil, de o întreprindere extrem de serioasă şi care trebuie să se desfăşoare în mod organic la toate nivelele, iar repertoriul, ca să mă refer la un element substanţial al teatrului, trebuie să îmbine texte clasice cu texte moderne, autori contemporani, italieni şi străini, spectacole pentru copii şi pentru şcoală, pentru tineret, tradiţia să se împletească cu mişcări de avangardă, experimentale; într-un cuvînt, e nevoie de o deschidere amplă, bine gîndită şi orientată.

D.I.: Se înţelege de aici că, în afara teatrului ca instituţie complexă, este implicat în măsură esenţială scriitorul de teatru – dar care este condiţia lui în această mişcare „turmentată", ca să preiau caracterizarea Dv., a teatrului italian?

A.B.: E un cerc vicios; mai multe din aspectele disfuncţionale ale teatrului italian ca instituţie s-au repercutat asupra activităţii de creaţie a scriitorului de teatru, iar acesta, apoi, în consecinţă, va accentua, oricît ar părea de paradoxal, dar e aşa probabil numai în exprimare, neîmplinirile. Mai concret. Dificultăţile pe care le întîmpină autorii italieni contemporani în a fi reprezentaţi şi, în orice caz, imposibilitatea de a obţine o reprezentare serioasă, importantă, a redus simţitor rîndurile scriitorilor de teatru pentru scenă; au fost abordate alte genuri: subiecte şi scenarii de film, scenarii pentru televiziune, scenarii radiofonice sau romane etc. Azi în Italia e practic imposibil pentru un scriitor să producă cu continuitate în domeniul teatrului şi să-şi creeze un renume din asta. Cazurile Eduardo de Filippo şi Dario Fo au fost posibile numai pentru că este vorba de doi autori în acelaşi timp actori şi regizori şi impresari ai propriilor lor spectacole.

D.I.: Ce crede dramaturgul Alfredo Balducci despre angajarea creatorului de artă în dezbaterea problemelor complexe ale societăţii în care trăieşte, în dezbaterea problemelor vremii sale?

A.B.: În primul rînd eu nu cred că timpul a lăsat sau ar lăsa să trăiască opere neangajate, cum se spune. Nu reuşesc să-mi amintesc, nu pot numi nici

măcar o singură scriere ajunsă pînă la noi de la începutul artei literare care să fi rămas neangajată... Este adevărat că viabilitatea unei opere este asigurată de universalitatea problemelor dezbătute, dar însăşi această universalitate oare nu rezultă tocmai din angajarea profundă şi sinceră în problemele esenţiale ale timpului contemporan scriitorului? Abordarea problemelor contemporane nu trebuie făcută din perspectiva datelor esenţiale ale umanităţii? Oare nu e tocmai omul în centrul tuturor problemelor unei societăţi, indiferent care ar fi aceasta?

D.I.: Ce relaţie vedeţi între angajare şi modernitatea teatrului?

A.B.: Modernitatea în teatru e dată de modalităţile de exprimare şi de viziunea dramatică, de concepţie, care nu pot rămîne indiferente la experienţele umanităţii, la mutaţiile intervenite în cunoaşterea, psihologia şi conştiinţa omului. Un teatru modern, însă, ca şi cel clasic şi chiar mai mult decît acesta, întrucît se adresează, fără excepţie, tuturor categoriilor sociale care au conştiinţa dependenţei omului de relaţiile sociale, trebuie să rămînă într-un contact extrem de strîns cu realitatea, indiferent de modalităţile artistice, care pot fi extrem de variate.

Mi s-a reproşat uneori că mă preocup prea mult, în scrierile mele, de conţinut. Am privit cu atenţie observaţia. Cîteodată m-a încercat chiar gîndul să remediez această tendinţă. Am încercat atunci cu disperare să merg pe alt drum, pe cel al neangajării, adică. Dar trebuia să încep cu alfabetul. Îmi propuneam să realizez un dialog simplu, simplu de tot, între două personaje oarecare. Despre ce urmau să vorbească, însă?, mă întrebam. Nu despre politică, se-nţelege, nici despre muncă, nici despre afaceri, teme prea periculoase pentru cine vrea să evite să ia poziţie. Vor vorbi despre dragoste, hotăram. Sărmanul de mine! Cu dragostea ieşeau la iveală problemele raporturilor umane, condiţiile sociale, problema sexului, alienarea modernă, pacea şi războiul. Dar dacă am vorbi despre natură?

Ce-şi vor spune atunci aceste două personaje? Am găsit!, îmi ziceam la un moment dat. Vor vorbi despre vreme. Aici într-adevăr nu sînt riscuri, nu se poate ajunge la responsabilităţi. Timpul e aşa cum ni-l trimit vînturile sau norii. Perfect! Dar apoi, dintr-odată, îmi răsar în minte ultimele replici din *Galileo* a lui Brecht:

„– Cum e noaptea?

– Clară! Răspunde femeia.

Şi pe colinele din Arcetri, cu un secol şi jumătate de timp, se înalţă solemne acordurile Marseillezei."

Nu! Nu-i nimic de făcut! N-am să reuşesc niciodată. Cel mai greu lucru de pe lume e să scrii neangajat.

Arlechin, nr. 5-6, 1979, p. 1.

ALFREDO BALDUCCI, SCRIITOR DE TEATRU POLITIC

Principala caracteristică a activităţii de dramaturg a lui Alfredo Balducci este consecvenţa cu care înaintează pe un drum, rămas, în esenţă, acelaşi încă de la debut. Aceasta se întîmpla în 1949, cînd dădea la lumină drama într-un act *Gente sulla piazza* (*Oameni în piaţă*), expresie indirectă dar explicită a unui crez democratic, politic şi artistic deopotrivă. Era anul în care dramaturgul, care nu împlinise 30 de ani, se transfera de la Livorno la Milano, hotrît să facă teatru (a constituit şi o companie teatrală, întreprindere curînd eşuată, însă) şi mai ales să scrie teatru. Dar nu oricum. Alfredo Balducci înţelegea să ia parte în mod activ şi prin scris la procesul, care se anunţa extrem de complex, de democratizare a ţării, declanşat odată cu victoria Rezistenţei antifasciste şi accentuat prin înlăturarea monarhiei şi constituirea Republicii italiene.

Cele peste trei decenii de după război sînt pentru teatrul din Italia (literatură dramatică originală şi spectacol), secondînd şi reflectînd într-un mod specific confruntările din viaţa social-politică şi general culturală a ţării, decenii de multiple, variate şi nu de puţine ori contradictorii căutări, de ordin instituţional, social şi estetic. Sub aspect instituţional şi social continuă şi chiar ia amploare activitatea companiilor teatrale particulare, se constituie primele teatre cu gestiune publică, se dă bătălia pentru descentralizarea activităţii teatrale şi pentru deschiderea teatrului către toate categoriile de spectatori, se duce lupta pentru crearea unui cadru juridic mişcării teatrale etc. Sub aspect artistic, se confruntă estetici dintre cele mai diferite: teatrul experimental, noua avangardă, o reluare într-un alt cadru a *commediei dell'arte*, teatrul pop, teatrul total, teatrul direct, teatrul alegoric, teatrul politic, teatrul feminist etc.

Atent la toată această frămîntare, pe care o urmăreşte dinlăuntru, respingînd discret, şi mai ales prin scrisul său, direcţiile excesiv formaliste, A. Balducci îşi rămîne credincios sieşi, sau, mai exact, rămîne cu credinţa fermă în misiunea socială a teatrului, pe care i-o recunoscuse şi în funcţie de care i se dedicase încă de la început.

Teme grave, desfăşurate de obicei în cadrele dramei sau mai ales tragediei, sînt interpretate estetic de dramaturgul milanez cel mai adesea cu mijloacele, mai complexe, ale comediei. Iar dintre acestea, definitorie pentru marea majoritate a scrierilor sale (de fapt, nu lipseşte din nici una) este ironia. Aceasta şi determină, de altfel, perspectiva din care prind formă artistică probleme complicate cu care se confruntă în contemporaneitate umanitatea. A. Balducci condamnă războiul şi militarismul (*I dadi e l'archibugio*, *Il vento e i giorni*, *L'ecquipaggio della zattera*), neocolonialismul (*Un cielo di cavallette*), forţa dezumanizatoare a capitalului (*Don Giovanni al rogo*) prin ridiculizare dinlăuntrul lor. Teatrul lui Balducci nu prezintă, de exemplu, spectatorului, drama şi victimile războiului, efectele negative ale militarismului etc., ci

generali şi oameni de afaceri groteşti – amintind de sculpturile Biancăi Orsi[1] – în căutare de motive ridicole pentru declanşarea de conflicte armate meschine, în căutare de pieţe de desfacere cu amănuntul a armamentului. Şi asta nu atît pentru că drumul dintîi este prea bătut, cît mai ales pentru că el crede mai mult în forţa rîsului şi în necesitatea denunţării directe a originii răului. De fapt, ridicole şi meschine rămîn numai motivele şi evenimentele de suprafaţă, pentru că, altfel, A. Balducci deschide spectatorului, discret dar fără echivoc, drum spre înţelegerea cauzelor esenţiale. Iar acestea sînt de ordin economic şi politic.

Urmărindu-le forţa de expansiune şi de inflitrare, dramaturgul italian, contrar bicromatismului caracteriologic şi soluţiilor estetice dogmatic univoce – riscul principal al teatrului politic – situează între comedie şi dramă (interferente, de altfel, în toate scrierile sale) categoriile mai greu sau deloc interpretabile liniar, dintr-o singură perspectivă, aşa cum este cea a intelectualului dezorientat care se zbate între convingeri (sau idei tinzînd să devină ca atare) ideologice şi constrîngeri economice. Comedia *Amaro in gola* concentrează în durata unei singure zile, „oarecare", din viaţa unui domn „oarecare", ziaristul Marcello Rossi (numele însuşi este *oarecare* în onomastica italiană) disperarea neputinţei de a ieşi dintr-o stare de ambiguitate morală, ideologică şi politică, derivînd din incapacitatea de a se trece dincolo de „limitele permise".

Prin *Cu gura amară*, teatrul lui Balducci intră într-o etapă în care ironia, fără a dispărea cu totul, face loc tot mai mult meditaţiei grave, iar comedia, dramei de dezbateri. Dramaturgul îşi pune întrebări în legătură cu libertatea conştiinţei creatoare (*Un'ipotesi su J. J. Rousseau*), cu libertatea individului anonim faţă de condiţionările impuse de societate (*Sabbia negli ingranaggi)* sau cu principiul egalităţii (*La nouva isola*), aflate toate în conflict ireconciliabil cu arbitrarietatea puterii politice, în legătură cu posibilitatea şi responsabilitatea individului de a-şi refuza condiţia de pasivitate la care tinde să-l reducă mecanismul social, ieşit de sub controlul conştientului ori în legătură cu posibilitatea construirii unei societăţi care să se întemeieze pe libertatea de conştiinţă şi pe egalitatea tuturor membrilor ei (*Noua insulă*, *Murale per Salvador Allende*).

Critica teatrală italiană (prin Roberto Rebora şi Ruggero Jacobbi mai ales) a identificat în estetica lui A. Balducci o permanentă stare de alarmă. Solicitat de probleme esenţiale ale omului contemporan, în condiţiile societăţii occidentale, dramaturgul trăieşte obsesiv teama de literaturizare, el asumîndu-şi mai degrabă riscul unui realism doar parţial convertit în artă, ceea ce se verifică, însă, destul de rar.

---

[1] Articolul este ilustrat, de altfel, în publicaţia în care a apărut, cu una din sculpturile Biancăi Orsi, soţia lui Balducci.

Forţa artei lui A. Balducci şi specificul ei stau în dezvoltarea unei stări de echilibru, chiar dacă uneori fragil, sau poate tocmai de aceea, între impulsurile fanteziei şi cele ale realităţii, între imaginar şi real, între inconştient şi raţional. Starea estetică este provocată şi orientată de tensiunea care se desfăşoară între cele două planuri prin confruntarea lor, uneori în interiorul unui alt echilibru, de asemenea fragil, între ironie şi gravitate şi aproape totdeauna printr-o „metaforă sintactică" – structură definitorie pentru limbajul dramaturgului italian. Semnificaţia de profunzime tinzînd adesea spre simbol, se construieşte treptat printr-un proces de simultaneizare a diferitelor „evenimente" particulare, distante în timp (e semnificativ că aproape toate scrierile lui Balducci se organizează nu în acte şi scene, ci în *timpi*) şi spaţiu (geografic, istoric, cultural).

În *Don Juan pe rug*, de exemplu, conflictul dintre putere (politică, laică sau religioasă, economică, în funcţie de epocă) şi libertatea individuală dezvoltă adîncimi semnificative prin suprapunerea mitului, demitizat şi umanizat al lui Don Juan, dintre un spaţiu cultural dominat de morala religioasă (ipocrită) a societăţii spaniole din secolul al XIV-lea cu realitatea mitizată şi dezumanizantă, a puterii capitalului, din spaţiul cultural al unei societăţi hiperindustrializate, dominată de noul mit al aurului. Prin metaforă sintactică, desfăşurată într-un paralelism discret articulat, cu tehnica artei cinematografice, şi întemeindu-se pe o permanentă ambiguitate semantică, se confruntă mister Johann (varianta engleză, „industrială", a spaniolului „sentimental", Juan), căpitan al industriei, ale cărui aventuri „erotice" se desfăşoară sub semnul „galaxiei metalelor", şi Don Juan cavaler sentimental, ale cărui aventuri erotice sînt căi de smulgere a măştii corupţiei şi ipocriziei.

Se înscrie în acelaşi cadru al metaforei sintactice – spaţiu estetic al desfăşurării în echilibru a raportului dintre real şi imaginar – motivul teatrului în teatru, descinzînd la Balducci din Pirandello, dar dezvoltîndu-se în mod specific prin depăşirea „statutului" de *motiv* în desfăşurarea funcţiei sale în procesul de constituire a semnificaţiei globale a unei drame. Atît în *Vîntul şi zilele*, cît şi în *Noua insulă*, motivul, pe lîngă declanşarea stării tensional-estetice între realitate şi joc (de-a realitatea sau de-a legenda), între mască şi chip (în *Noua insulă*, într-o alternare permanentă, amintind într-un anumit sens de teatrul lui Brecht), provoacă întrebări privind funcţia socială a teatrului şi responsabilitatea actorului, întrebări care se prelungesc, insinuîndu-se în conştiinţa spectatorului. Împiedicarea, printr-un truc elementar, a desfăşurării în spectacol a reprezentaţiei-dezbatere, repetată de o familie de trei actori ambulanţi în faţa unei biserici în timpul reprezentaţiei dogmatice din interiorul bisericii, prilejuită tocmai de sanctificarea lui Mael, personajul principal al piesei laice, accentuează ideea caracterului imanent revoluţionar al teatrului şi avertizează spectatorul asupra gravităţii adevărurilor pe care le comunică; spectatorul repriveşte mental piesa a cărei pregătire o urmărise, descifrîndu-i retrospectiv înţelesurile simbolice.

Dacă în *Noua insulă* imaginarul tinde să ia asupră-şi cea mai mare parte din sarcina semnificaţiei – incompatibilitatea dintre dogmă şi nevoia de libertate şi egalitate – iar realul introduce nota amară a sfărîmării iluziei comunicabilităţii adevărurilor grave, „periculoase", în *Manifest pentru Salvador Allende* realul se impune în mod hotărît imaginarului, preluînd asupra sa greutatea semnificării.

Cele două drame au în comun întrebarea centrală supusă dezbaterii: este posibilă construirea unei societăţi cu adevărat democratice, întemeiată pe egalitatea reală a tuturor membrilor săi? *Noua insulă* desfăşoară întrebarea în planul imaginar-mitologic (în prelungirea romanului lui Anatole France, *Insula pinguinilor*, dar şi în polemică cu el) şi la modul utopic (se fac, de altfel, trimiteri explicite la Campanella). Existenţa imaginară a unei astfel de societăţi este subminată de intervenţia pedepsitoare a puterii dogmatice (reprezentată aici simbolic de trimisul Consiliului ceresc) iar dezbaterea reală nu poate avea loc datorită imposibilităţii desfăşurării reprezentaţiei. *Manifest pentru Salvador Allende* situează întrebarea în planul realului, unde procesul de construire a unei asemenea societăţi este întrerupt brusc de intervenţia brutală a forţei capitalului, constructor al aceleiaşi dogme, în esenţă, a „intangibilităţii" organizării sociale ierarhizate.

Noua insulă lasă întrebarea suspendată între hotărîrea şi teama lui Nico (Simeon, în piesa ce n-a mai fost reprezentată) de a repeta experienţa lui San Mael (pedepsit cu orbirea şi asurzirea, pentru a se fi opus ordinii hotărîtă de cer, prin principiile sale egalitariste) – „l-aţi condamnat... poate pentru că a fost în stare să facă ceea ce, în atîtea secole, nici unul dintre voi n-a reuşit vreodată... sigur... în ce colţ al pămîntului, în ce epocă a existat o comunitate ca aceasta care caută să se apropie de dreptate?!... şi atunci pentru ce ura aceasta a voastră împotriva insulei noastre de pinguini, dacă tocmai aici pentru prima dată s-a deschis o nouă speranţă pentru om?" – şi deziluzia provocată de dezvoltarea conştiinţei imposibilităţii de a comunica: „nimeni nu vine de această parte... spre noi... niciodată!... n-ai înţeles încă?... dar viaţa, atunci, nu te-a învăţat nimic?... la vîrsta ta!... of! sărmanul tata, care nu a înţeles nimic... sărmanul tata!"

Din sfera imaginarului, încărcat de semnificaţii simbolice de mare adîncime, unde o situase *Noua insulă*, *Manifest pentru Saldavor Allende* coboară întrebarea în sfera realului, spre a se confrunta aici cu factori multipli, la fel de reali, precum raportul de forţe sociale, puterea capitalului, implicarea conştiinţei individuale şi sociale etc.

Construită pe date foarte concrete – victoria în alegeri a Unităţii populare şi, apoi, înlăturarea guvernului democrat legal printr-o lovitură de stat militară – piesa, o frescă a desfăşurării dramatice a acestor evenimente, restructurează echilibrul real-imaginar. Realul îşi dizolvă contururile, potenţîndu-şi numai esenţa care se înalţă spre semnificaţii simbolice, accentuat dramatice,

prin situarea datelor sale obiective între nişte coordonate subiective care rezultă din împletirea originală a unor elemente din tragedia antică (corul) cu modalităţi definitorii pentru teatrul lui Balducci (ambiguitatea semantică a desfăşurării replicilor, metafora sintactică) şi cu alte elemente, specifice mai degrabă magismului literaturii sud-americane (o tulburătoare atmosferă de mister).

Trama se desfăşoară evenimenţial, dar articularea fluxului ei (în parte discontinuu sub aspect cronologic şi tinzînd spre aceeaşi simultaneizare de tip cinematografic) este dominată de dezvoltarea ca fond a unor stări care reorganizează datele realului din perspectiva interiorizării lor în spaţiul conştiinţei.

Există o ambiguitate permanentă a expresiei care, metaforic sau numai sintactic, provoacă în plan semantic stări particulare, diferite de la un moment la altul, dar păstrînd o constantă de adîncime: o aşteptare tensionată dramatic, şi deschide totodată drum către conturarea unor semnificaţii cu dezvoltări de simbol. Replicile discontinui ale prologului sînt încărcate de nelinişti sfîşietoare, sugerînd tragicul dar şi speranţa depăşirii lui. Obsesia întîlnirii cu figura preşedintelui asasinat (desfăşurată într-o atmosferă de mister care sfărîmă graniţa dintre real şi imaginar) descrie o acută stare de teamă organică insinuată ireversibil în conştientul celor care l-au ucis. Metafora şarpelui fugit de la circ şi ascunzîndu-se prin case de oameni adînceşte şi prin sugestiile rezultînd din localizarea în Europa o stare de disperare subconştientă progresivă, care provoacă gîndul urgenţei înlăturării cauzelor ei. Metafora putreziciunii care se exteriorizează şi extinde ca duhoare insuportabilă potenţează o stare de exasperare mută gata să explodeze, acutizînd starea de tensiune dintre conştiinţa extinderii infecţiei fizice şi spirituale şi imposibilitatea reacţionării în contra ei, fie şi prin cuvînt: „E o rană infectată care s-a deschis, dar nu trebuie vorbit despre asta... Duhoarea descompunerii îmbolnăveşte atmosfera, dar toţi trebuie să lase impresia că nu observă" ş.a.m.d.

Corul, interferenţă a imaginarului în real, venind din afară şi introducînd prin aceasta sugestii mitice, dar şi dinlăuntru, cînd se constituie din personaje aparţinînd planului evenimenţial al dramei, comentează participativ – cînd ironic, cînd sarcastic, cînd tandru, cînd eroic, cînd solemn – desfăşurarea evenimentelor, sensibilizînd, printr-un proces particular de transfigurare estetică, articularea, în adîncurile unei conştiinţe istorice cu dimensiuni de mit, a semnificaţiei centrale a dramei unui popor care refuză înmormîntarea speranţei.

Arlechin, nr. 5-6, 1979, p. 2-3.

SECVENŢE VENEŢIENE

Dacă vrei să revii la Roma, trebuie să arunci, stînd cu spatele, o monedă în apa limpede a *Fontanei Trevi*. Tradiţie sau superstiţie respectată cu sfinţenie.

Dacă vrei să revii la Veneţia, unde ar trebui să arunci moneda? Dar poţi oare să nu revii la Veneţia? Dacă prin cine ştie ce joc al Destinului ţi s-a hărăzit să ajungi odată aici, simţi din chiar momentul în care o părăseşti că trebuie să te reîntorci, că nu poţi să nu vrei să revii... Asemeni unei iubiri imposibile, Veneţia îşi găseşte un loc în stratul cel mai profund al fiinţei tale şi rămîne acolo ca o rană, pe care o porţi cu o ciudată stare de bucurie, teamă, speranţă, de care nu te poţi vindeca. De unde îi va fi venind această forţă miraculoasă?

Oraş prin excelenţă, Veneţia acceptă, totuşi, cu greu în denumire termenul oraş; *Oraşul Veneţia, Città di Venezia*, sună de-a dreptul bizar. Veneţia e o lume în sine, o lume în care, ca nicăieri în altă parte, hotarul dintre real şi ireal se suspendă, iar starea de uimire e permanentă. Ca într-o poveste fără sfîrşit. Poate doar cei aşezaţi cu îndărătnicie în lumea cea exactă să se poată sustrage stării ciudate în care îţi este ca şi imposibil să spui dacă te afli în real sau în ireal.

Ca să intri în această lume, trenul cu care te desprinzi din *terra ferma* străbate cu încetinire un pod lung de peste trei kilometri, punte suspendată pe o întindere de apă întreruptă în nemărginirea ei, la orizont sau mai aproape, de insule de diferite mărimi, unele – afli în timp – cu rezonanţă aparte. Pe măsură ce trenul înaintează, turle, turnuri gotice, cupole bizantine, se apropie, părînd să se înalţe chiar din apă: „ca o altă Venere”, scria Timotei Cipariu, în secolul al XIX-lea, în *Jurnalul* său de călătorie.

Dacă acest pod nu ar fi, spun veneţienii, Europa ar rămîne izolată. Şi cum poţi spune că nu au dreptate, dacă te afli deja „prins” în irealitatea misterioasă a Veneţiei?

După ce s-a realizat Unirea Italiei, italienii spuneau, mai în glumă mai în serios: „Am făcut Italia, acum să-i facem pe italieni”. Veneţienii ce-ar trebui să spună? Veneţia şi veneţienii s-au făcut, „au crescut” împreună, asumîndu-şi împreună aceeaşi „sfidare” (*sfida*, ca *pariu*), transformînd în pozitiv ceea ce părea să le fie rezervat în negativ. Veneţienii au sfidat fărădelegile „forţelor răului”, năvălitorii barbari, hunii, care i-au determinat pe pescarii şi agricultorii numeroaselor insule să se strîngă şi să-şi facă aşezare şi apărare pe aceste la început alte insule. Iar aici au sfidat legile naturii: au doborît păduri, au transformat arborii în stîlpi de susţinere, „plantîndu-i” în mlaştini neprimitoare, au convins apele Adriaticei să sustragă lemnul foamei duşmănoase a timpului, le-au provocat încrederea, înălţînd temple, palate masive şi le-au armonizat pe toate ritmîndu-le cu *canali, canaletti, ponti* şi *ponticelli, campi* şi *campielli*, iar fluviului care va fi străbătut cîndva mlaştina de dat uitării i-au dat

nume intraductibil în toată maiestatea sa: *Canal Grande.* Un oraş pe apă, s-ar spune, care apă, din timp în timp, reaminteşte veneţienilor că, dacă ar vrea... (şi de cîte ori nu s-a dat ca sigură scufundarea Veneţiei în apele Adriaticei?!), dar o reaminteşte, cu graţie, ca *aqua alta*, fenomen unic, spre uimirea entuziastă a turiştilor, spre nemulţumirea comercianţilor (prea puţin veneţieni, într-o vreme în care turismul este şi principalul lor „prieten" şi principalul duşman al Veneţiei) şi spre neliniştea administratorilor Urbei, mărturie, perceptibilă şi de cei mai neîncrezători, a unei confruntări de la egal la egal între fiinţa omului şi fiinţa naturii.

Acolo unde are capăt podul, *Ponte della libertà*, începe Venezia, prag în Poveste, cu podurile ei, mărturie discretă a bătăliei veneţienilor cu mulţimea insulelor refuzînd starea mlăştinoasă, care trebuiau să adune la un loc, obstacole subtile în calea maşinilor, porţi deschise gondolelor pe oricare dintre canale. La ieşirea din clădirea foarte modernă a gării Santa Lucia, la mai puţin de 20 de metri după coborîrea a vreo 20 de trepte, ai în faţă *Canal Grande*, „cea mai frumoasă stradă din lume" – aşa l-a văzut cel dintîi, se pare, Philippe de Commines, ambasadorul regelui Carol al VIII-lea al Franţei pe lîngă Serenissima, în secolul al XV-lea. Şi aşa a rămas pînă astăzi, chiar dacă perspectiva acum e alta; dacă îl străbaţi cu *vaporetto*, care tot cu încetinitorul merge, te minunezi deopotrivă de ritmicitatea de balet a gondolierilor (care par să sfideze orice lege a echilibrului în gondolele lor, toate negre, ele înseşi sfidătoare prin formă ale aceloraşi legi), şi de picturalitatea palatelor care par să refuze tridimensionalul; lipseşte spaţialitatea proprie fiecărui palat; toate se înscriu, într-o perfectă chiar dacă aproape inexplicabilă armonie, într-o neîntreruptă desfăşurare picturală, în care lumina şi-a asumat rolul primordial, iar curgerea apei pe Canal Grande se impune ca singura perspectivă spaţială. Dacă vrei să cuprinzi cu privirea acest bulevard *sui-generis*, de pe unul din cele trei poduri: *degli Scalzi, di Rialto, dell'Accademia*, mai ales în orele dimineţii sau ale apusului, aproape deîndată nu mai poţi distinge între „realitatea" palatelor şi imaginea lor reflectată în apa lui limpede. Aceeaşi imposibilitate, dacă vrei să contempli de pe „mal", de pe „fondamente", adică.

În acest punct, unde se sfîrşeşte puntea de legătură cu *terra ferma* şi se deschide, prin Canal Grande, calea spre lumea Veneţiei, ajungea la începutul anului 1884, venind cu trenul dinspre Viena, Eminescu, însoţit de Chibici-Rîvneanu, plecaţi împreună în călătoria, ce se voia salvatoare pentru poet, prin Italia. Au coborît din tren, au ieşit din gară, dar în Veneţia cu adevărat nu aveau să intre; poetul a vrut să plece la Florenţa. Să-l fi speriat strigătele gondolierilor, aşa cum s-a interpretat, şi umbrele palatelor reflectate, în seară tîrzie, în Canal Grande, sau mai degrabă nu plecaseră încă din lăuntrul fiinţei sale umbre cu adevărat neliniştitoare?

În Veneţia cea reală Eminescu nu a intrat niciodată, dar *irealitatea* Veneţiei era deja perfect integrată poetic în lumea semantică a creaţiei lui, prin

două ipostaze, una bine cunoscută, tensionată, în sonetul *Veneţia*, publicat prima dată în ediţia Maiorescu, cealaltă mai puţin cunoscută, tulburătoare prin încărcătura mitică a imaginii, generată de un grup de trei versuri, aflat între variantele rămase în manuscris, care poate fi considerat un poem autonom: „În valuri doarme visul mării, slava/ Şi murii sfinţi ai falnicei Veneţii/ În valuri doarme-adînc mireasa mării".

Denumirea de „cel mai frumos bulevard din lume" a fost aşezată de Alvise Zorzi ca subtitlu monografiei sale foarte dense consacrate Veneţiei, *Canal Grande* (Milano, Rizzoli, 2000), văzută prin coloana ei vertebrală, în formă de *S*, integrată în imaginea de *Peşte* a Veneţiei – oraş şi lagună un singur tot. Eşti surprins să-l găseşti invocat în această carte pe Eminescu. Referirea se face la sonetul *Veneţia.* Din păcate, lectura se vădeşte imediat superficială: „Epoca romantică nu a fost tandră cu Veneţia [...] accentul e pus pe degradare, pe tristeţe, pe dezolare. Pentru Eminescu, delicatul poet român, trecut prin Veneţia în 1884, oraşul unde „si è spenta la vita", unde „non odi più canzoni, non vedi più luce di danze", e apăsat de o tăcere de cimitir, iar San Marco, care „sinistramente batte mezzanotte", e un preot „decreptio superstite del naufragio degli anni". Departe de această interpretare de suprafaţă, semnificaţia sonetului eminescian este esenţialmente metafizică: Veneţia este scoasă din spaţio-temporalitatea istorică iar poemul se constituie într-un semn poetic cu încărcătură mitică, integrat în spaţiul lumii semantice eminesciene, tensionată de întrebări privind raportul fiinţei umane cu Fiinţa lumii.

Uneia din ipostazele acestui raport – *fiinţa umană faţă cu Timpul* – avea să-i dea o interpretare substanţială Rosa Del Conte în exegeza sa *Eminescu o dell'Assoluto* (Modena, 1962, tradusă în limba română abia în 1990, de regretatul Marian Papahagi). În Piazza San Marco, Turnul orologiului măsoară de secole lungi timpul înscris în perspectiva semnelor zodiacale, aşadar, nu timpul istoric, ci timpul cosmic; în esenţă, aceasta este perspectiva eminesciană, a organicităţii raportului dintre fiinţa umană şi Fiinţa lumii: „Timpul care bate-n stele/ Bate pulsul şi în tine".

Piazza San Marco trece într-un mod special în Piazzetta, ceea ce încarcă şi mai mult de semnificaţii Turnul orologiului care, rămînînd latură de fundal, ajunge a face parte din ambele spaţii. Din această perspectivă, pe latura din dreapta a Piazzettei se intră în Biblioteca Marciana – capodoperă proiectată şi realizată în secolul al XVI-lea de arhitectul Sansovino, destinată adăpostirii manuscriselor de valoare –, în stînga Palatul Dogilor, în continuarea Basilicii San Marco. În faţă, amplă deschidere spre lagună, insinuîndu-se parcă un subtil dialog cu Turnul orologiului, care are la nivelul de sus Leul Serenissimei. Dincolo de ceea ce încă mai este Canal Grande se află Isola di San Giorgio Maggiore, unde îşi are sediul cunoscuta Fundaţie „G. Cini". Aici, în sala destinată *Cursurilor de înaltă cultură* şi diverselor manifestări ştiinţifice de prestigiu, s-au desfăşurat, în toamna lui 1964, lucrările primului Colocviu

Internaţional „Mihai Eminescu", organizat prin eforturile profesoarei Rosa Del Conte, de Universitatea din Roma, în colaborarea cu fundaţia veneţiană. Era prima manifestare de o asemenea amploare într-un alt timp neprielnic, şi românilor, şi culturii române, care neprielnic se va dovedi pe toată durata pregătirii Colocviului, din pricina piedicilor puse de autorităţile de la Bucureşti.

Într-un al timp, în mai 1998, la Institutul Român de Cultură din aristocraticul palat veneţian Correr (proprietate a statului român, prin grija istoricului Nicolae Iorga, care, în deceniul trei al secolului trecut a avut ideea şi a găsit înţelegere şi sprijin financiar pentru a o pune în practică), exegetei Rosa Del Conte, venită de la Roma cu aceeaşi bucurie cu care organizase Colocviul în 1964, i s-a înmînat titlul de *Doctor Honoris Causa* al Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi; într-o atmosferă de solemnitate particulară, spaţiul a fost simţit de toţi cei prezenţi, în acord cu irealitatea lumii veneţiene, ca şi cum ar fi fost chiar Aula „Mihai Eminescu" a Universităţii ieşene.

După doi ani, în mai 2000, cu sprijinul moral al nonagenarei Rosa Del Conte, avea să se desfăşoare cel de-al doilea Colocviu Internaţional „Mihai Eminescu" de la Veneţia, organizat, sub egida UNESCO, de Universitatea Ca'Foscari, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi şi Institutul Român de Cultură şi Cercetări Umaniste. Se înnoda în felul acesta în mod necesar un fir întrerupt prea multe decenii.

Cu titlul *A intrat Eminescu în Città di Venezia?*, în *Litere, Arte, Idei*, supliment cultural al ziarului *Cotidianul*, 3 martie 2003.

MOMENTUL ŞI MODELUL IORDAN ÎN ITALIENISTICĂ

Am intitulat acest text *moment şi model* pentru a scoate în evidenţă relaţia foarte strînsă, să zicem, de interdependenţă, între începutul învăţămîntului academic al Limbii şi literaturii italiene la Universitatea din Iaşi şi modul în care a fost gîndit domeniul Filologiei în plan european. În interiorul acestui raport vom recunoaşte modelul Iordan ca pe un spaţiu în care, pe de o parte, limba, literatura şi cultura trebuie considerate în consubstanţialitatea lor de esenţă, şi unde, pe de altă parte, orice direcţie de studiu, didactic şi ştiinţific, trebuie înţeleasă şi dezvoltată ca parte a unui întreg.

Din această perspectivă, Iorgu Iordan nu este un italienist în sensul îngust al termenului. Pentru el, studiul Limbii şi literaturii italiene este parte integrantă a Filologiei romanice/ neolatine. De altfel, el a predat Limba şi literatura italiană la Catedra de Filologie romanică a Facultăţii de Litere şi Filosofie din Iaşi, mai întîi ca suplinitor, începînd de la 1 ianuarie 1926, apoi ca profesor titular, din 1927. În acelaşi sens, lecţia pe care a susţinut-o ca probă de concurs pentru obţinerea catedrei se intitula *Lingvistică, filologie, istorie literară* (publicată în revista „Orphaeus", sept.-oct. 1926). Lecţia sa a fost deosebit de apreci-

ată de comisie – formată din profesori specialişti în ambele domenii, Lingvistică şi Ştiinţă literară: A. Philippide, G. Ibrăileanu şi Traian Bratu – tocmai pentru această amplă deschidere.

Prin conţinutul său, textul lecţiei reprezintă o imagine a concepţiei teor(et)ice asupra studiului şi învăţămîntului filologic şi, în acelaşi timp, punct de plecare – programatic, să zicem – pentru ceea ce se va numi în timp contribuţia adusă de Iordan culturii române. Italienistica – în sensul comun al termenului – ocupă un loc aparte în activitatea lui Iordan, adeptul perspectivei „filologiei în sens larg", aşa cum o gîndea Giulio Bertoni, în lucrarea sa, *Programul filologiei romanice ca ştiinţă idealistă* (Geneva, 1923). În acelaşi timp, totuşi, în opera ştiinţifică a lui Iordan domeniul italian este integrat interpretării pe care lingvistul român o dă procesului de constituire şi de evoluţie a lingvisticii romanice, în amplul volum *Lingvistică romanică. Evoluţie. Curente. Metode* (1962), interpretare al cărei nucleu îl constituie studiul *Evoluţia şi starea actuală a lingvisticii romanice* (1932), elaborat la cererea lui Leo Spitzer. În această carte, tradusă în toate limbile de circulaţie internaţională, înainte de a intra în domeniul strict ştiinţific al lingvisticii romanice, Iordan analizează poziţia lui Dante (din studiul *De vulgari eloquentia*, la care va face mai multe referiri), apoi, în alte contexte, găseşte în cursul de Istoria limbii şi literaturii italiene luate în discuţie aspecte importante care „sînt de interes pentru lingvişti, în general, şi pentru cercetătorii lingvisticii romanice" (Iordan, 1962: 7), în special: originea limbajului, limbile neolatine, dialectele limbii italiene etc., şi deopotrivă pentru specialiştii Academiei Crusca.

În istoria lingvisticii romanice, au fost interpretaţi, în studii monografice, bazate pe concepţiile lingvistice a diverse şcoli, G. I. Ascoli, fondatorul dialectologiei ştiinţifice italiene şi unul din fondatorii lingvisticii romanice, Benedetto Croce şi Giulio Bertoni – reprezentanţi ai direcţiei idealiste – Terracini, autorii *Atlaselor lingvistice* ale limbii italiene. Croce va fi ulterior invocat în interpretarea concepţiei lui Karl Vossler despre limbă văzută drept creaţie artistică etc. În aprofundarea concepţiei estetice şi lingvistice a celor doi savanţi, Croce şi Vossler, sub forma unui dialog *sui-generis*, Iordan nu putea să nu aducă în discuţie stilistica: „De altfel, între stilistică şi istoria literară în sensul amplu al cuvîntului există legături foarte strînse. Studiul stilului operelor literare este mai mult critică decît lingvistică" (*ibidem*: 130).

Să nu uităm că I. Iordan – continuatorul lui Ch. Bally – este întemeietorul Stilisticii române moderne, în interiorul Lingvisticii, ca stilistică lingvistică, opusă stilisticii estetice. Adăugăm între paranteze – fapt semnificativ – că, în exegeza sa, *Stilistica limbii române* (1944), consacrată interpretării structurilor specifice limbii române de exprimare a varii sentimente, atitudini etc., lingvistul român deschide din cînd în cînd o perspectivă comparativă (în special în legătură cu limbile romanice), în care introduce, printre altele, expresii din italiana vorbită. Astfel, pentru expresia '*prendere in giro*', de exemplu, expresiei

româneşti '*a lua în căruţă*' îi corespunde în italiană '*portare in carozza*'; expresiile '*a-i pune barbă*' (rom.) şi '*fare la barba a qualcuno*' (it.) înseamnă, în ambele limbi, '*a păcăli, a trage pe sfoară*' pe cineva, proverbului românesc *Găina bătrînă face zeamă bună* îi corespunde proverbul italian *Gallina vecchia fa buon brodo* etc. Cînd analiza o impune, Iordan nu se opreşte la expresia lingvistică. Astfel, cînd ia în discuţie expresia '*a face număru' cinci*', cu sensul '*a fura*', Iordan aminteşte şi corespondenţa cu gestul care însoţeşte fraza argotică în cele două limbi: „A studia regula numărului cinci [...]. Interesant este amănuntul că utilizarea acestei expresii este însoţită de un gest făcut cu mîna, care mimează furtul (exact ca la noi)" (idem, 1975: 276).

Am făcut aceste scurte trimiteri la stilistică pentru că o asemenea abordare ştiinţifică intră, fără îndoială, în conceptul exprimat prin sintagma „filologie în sens larg", care defineşte pe deplin poziţia lui Iordan, interesat atît de valorile stilistice ale limbajului popular, cît şi de funcţia structurii stilistice în textul literar. În acest sens, afirmaţia de mai sus exprimă concepţia sa nu doar asupra stilisticii literare, dar şi – în primul rînd – asupra exigenţei ca interpretarea textului literar să aibă în vedere funcţia poetică a expresiei stilistice, principiu pe care se va sprijini profesorul în interpretarea poeziei lui Petrarca (*Modernitatea lui Petrarca*) şi, mai ales, a operei lui Dante, în cursul de Limbă şi literatură italiană, integrat de Iordan cursului de Filologie romanică, predat la Universitatea din Iaşi.

Cursul de Filologie romanică avea o durată de 4 ani; primii doi erau consacraţi Lingvisticii comparate a limbilor romanice, gramatica comparată a limbilor neolatine, înţeleasă ca studiu al faptelor de limbă inclusiv în/cu motivaţia lor culturală (în sens larg). În cel de-al treilea an se studia Limba şi literatura italiană, în al patrulea, Limba şi literatura spaniolă. „L-am organizat în acest fel – scrie I. Iordan în al doilea său volum de *Memorii* (1977) – pentru a-l aduce cît mai aproape posibil de conţinutul întregii discipline: filologia romanică înseamnă studiul limbilor şi literaturilor romanice. Regulamentul facultăţii obliga studentul care studia limba franceză să frecventeze toate aceste cursuri şi, desigur, să susţină examenele. Cursul de Lingvistică romanică trebuia urmat, în aceleaşi condiţii, şi de studenţii care aveau ca specialitate principală Româna" (Iordan, 1977: 119-120).

Predarea limbii italiene cuprindea un număr egal de ore de curs, consacrat istoriei literaturii, şi de activităţi de seminar, unde se interpretau texte literare, pentru ca, în acest mod, studenţii să poată aprofunda în acelaşi timp cunoaşterea registrului stilistic al limbii italiene sau spaniole. Cu această modalitate de organizare a învăţămîntului, cursul de Istoria literaturii italiene oferea şi prin structura lui un model de (ceea ce ar putea însemna) „filologie în sens larg", atît în termenii lui G. Bertoni, cît şi dintr-o perspectivă mai modernă, care integrează poetica şi teoria comunicării literare în filologie, ştiut fiind că Iordan avea în vedere, cu precădere in interpretarea *Divinei Comedii* a lui

Dante, principiul poetic care guvernează poemul şi natura complexă a cititorului, care trebuie văzut ca o fiinţă culturală, ştiinţifică, politică, ideologică, teologică etc. Se întîlnesc în felul acesta, în interpretarea sa, dimensiunea istoriei literare în sensul tradiţional – literatura italiană înainte de Dante şi în timpul lui Dante – şi cea în sens modern: raportul între diversele aspecte ale operei lui Dante cu lumea istorică, în geneza poemului şi în receptarea sa în momente, istorice şi poetice, diferite, şi dimensiunea stilistică şi poetică: interpretarea *Divinei Comedii* din punctul de vedere al raportului dintre structurile stilistice şi sensurile poetice.

Prin modul său de structurare, cursul oferea studentului o imagine complexă a literaturii italiene înainte de Dante, acordînd un interes particular *dulcelui stil nou*, la a cărui poetică se făceau frecvent referiri, atît în interpretarea *Vitei nuova*, cît şi a *Divinei Comedii.* Se oferea, de asemenea, o imagine complexă asupra personalităţii lui Dante, atît ca fiinţă istorică – implicată în viaţa politică, adică din perspectiva experienţei sale umane, cît şi a personalităţii creatoare, în domeniul ştiinţei şi în cel literar şi poetic. În acelaşi timp, de-a lungul predării cursului şi la încheierea sa, Iordan intra în dialog cu sau doar invoca diversele interpretări ale operei lui Dante, cu frecvente referiri mai ales la Boccaccio, Croce şi Vossler, dar şi la circulaţia poemului în lume (inclusiv în România, apreciind în mod deosebit traducerea lui George Coşbuc şi comentariile lui R. Ortiz). Se instaura în acest fel – am putea spune – o armonie cu totul specială între dimensiunea didactică a cursului şi perspectiva ştiinţifică, în care se putea identifica concepţia sa asupra filologiei în sens larg, asupra stilisticii şi poeticii (chiar dacă nu se menţionează acest ultim termen), concepţie în care se putea recunoaşte un dialog semnificativ, în primul rînd cu B. Croce. În cultura română, aceasta este prima interpretare în domeniu şi se pare că a rămas şi singura (din păcate, aproape necunoscută, pentru că s-a păstrat doar într-o variantă multiplicată cu mijloacele primitive ale anilor '27-'28, pe baza notiţelor luate la curs de Gh. Agavriloaie), interpretare care se integrează pe deplin în ceea ce Iordan considera a fi un domeniu specific de cercetare: „dantologia, adică disciplina critică şi istorică/literară, al cărei obiect de studiu este viaţa şi opera marelui poet sub toate aspectele" (Iordan, 1928: 602). O ştiinţă care se naşte – o spune Iordan însuşi – începînd, în primul rînd, cu studiul celor doi fii ai lui Dante, interesaţi să clarifice diverse aspecte particulare în interpretarea „lumii" *Divinei Comedii*, dar mai ales cu Boccaccio („dantistul" – cu un termen folosit de italieni pentru *dantolog*), care trimite un exemplar, însoţit de o scrisoare entuziastă, lui Petrarca, şi care interpretează şi explică publicului, într-o biserică din Florenţa, poemul lui Dante, începînd cu toamna anului 1323; începeau atunci, am putea spune, primele lecturi Dante, sau ceea ce numim astăzi *Lectura Dantis.*

În ceea ce priveşte prima direcţie: istoria literară, în ambele ipostaze (cea clasică şi cea modernă, care priveşte raportul dintre opera lui Dante şi

lumea/timpul istoric), interpretarea poartă amprenta întîlnirii cu profesorul Henri Hauvette, mai întîi în Franţa şi apoi în Italia. La Paris, unde se afla pentru un stagiu de specializare, în 1925, Iordan participa, între altele, la Facultatea de Litere, la cursurile de Istorie a literaturii italiene: Renaşterea; profesorul francez l-a impresionat mai ales pentru metoda prin care interpreta creaţia artistică a marilor poeţi italieni. Îl va întîlni apoi în Italia, la Biblioteca Naţională din Florenţa; se pare că profesorul venea în capitala Toscanei în fiecare vară. „Am înţeles atunci mai bine – va scrie Iordan – de ce, în timpul lecţiilor «se plimba» prin oraşul lui Dante ca la el acasă" (idem, 1977: 107).

Înainte de întoarcerea sa la Iaşi, Iordan s-a oprit o vreme la Florenţa, „patria limbii literare italiene" (*ibidem*: 106), mai ales pentru că voia să aprofundeze cunoaşterea limbii italiene pe care o studiase la Paris, unde urmase seminarii de italiană şi de spaniolă, astfel că, în decursul celor cîteva săptămîni ale şederii sale a ajuns să cunoască în mod nemijlocit o lume a cărei principală dimensiune părea a fi dimensiunea estetică („Oraşul în sine era un muzeu extraordinar de bogat"); aici va admira, printre altele, chipul lui Dante pictat de Giotto în Dom, biserica Santa Croce (unde, scrie Iordan, fusese botezat Dante), biserica San Michele, unde Boccaccio, la solicitarea Primăriei, susţinea celebrele sale lecturi-interpretări ale *Comediei* lui Dante, ca să pomenim doar cîteva din locurile care au legătură cu poetul ce avea să reprezine punctul central al cursului de Istoria literaturii italiene pe care îl va ţine la Iaşi cîţiva ani mai tîrziu.

Mai întîi, cursurile lui Hauvette urmate la Paris, cărţile profesorului său îndrăgit despre Dante, Petrarca, Ariosto etc., apoi contactul direct cu valorile artei pre-Renaşterei şi ale Renaşterii din Italia (Cimabue, Giotto, Michelangelo, Rafael, Fra Angelico – admirat la mînăstirea San Marco din Florenţa – Leonardo da Vinci, Brunelleschi, Cellini etc.) l-au condus pe Iordan către ideea raportului foarte strîns dintre dezvoltarea istorico-socială şi culturală a unei societăţi. Iordan este foarte convingător în acest sens, atunci cînd analizează raportul dintre geniul poetic al lui Dante şi nivelul dezvoltării istorice, social-politice, economice a societăţii florentine: „Dante se naşte Dante, aşa cum l-a făcut natura!" (*ibidem*: 156). Geniul se naşte dar, pentru a se putea manifesta şi dezvolta, sînt necesare condiţii istorice favorabile. Oraşul Florenţa şi condiţiile istorice trebuie înţelese în două direcţii: pe de o parte, avîntul artelor – Cimabue, Giotto etc., nivelul înalt al florentinilor, sub aspect cultural, în egală măsură cunoscător şi exigent, pe de alta, dezvoltarea şi chiar tensiunile politice.

În cursul său, Iordan acordă puţin spaţiu istoriei literaturii italiene înainte de Dante, se opreşte mai mult asupra poeziei *dulcelui stil nou*, „manifestare poetică profundă şi originală", pe care o consideră un fel de exerciţiu care pregăteşte terenul pentru Dante, atît sub aspectul conţinutului – o altă concepţie asupra iubirii şi a vieţii în general –, cît şi sub aspectul expresiei – un limbaj al poeziei cu totul particular. Perspectiva istorică rămîne dominantă în capitolul intitulat *Viaţa lui Dante*, şi acesta deosebit de scurt, totuşi, în interpre-

tarea anumitor evenimente politice (adversitatea, de exemplu, dintre ghibelini şi guelfi, exilul poetului la Ravenna etc.) sau umane (întîlnirea cu Beatrice Portinari – „cel mai important eveniment din viaţa lui Dante" –, moartea Beatricei), Iordan pregăteşte terenul pentru partea cea mai extinsă şi mai profundă a cursului său, cea consacrată poemului *Divina Comedie.*

În capitolul intitulat *Opera lui Dante*, după analizele succinte dedicate scrierilor *Viaţa nouă, Banchetul, De vulgari eloquentia, Monarhia,* interpretarea *Divinei Comedii* (poem analizat în diverse raporturi, semnificative, cu *Vita nuova* şi *De vulgari eloquentia*) se întinde pe mai mult de 300 pagini, de la 600 cît avea în varianta „imprimată" a întregul curs. Şi tocmai acest raport între partea istorică, dezvoltată în diverse direcţii, şi partea interpretativă face din cursul de Istoria literaturii italiene un model în italienistică, integrată în perspectiva amplă a filologiei romanice. În interiorul acestui model, apoi, partea interpretativă, foarte complexă prin complementaritatea coordonatelor analitice, impune un model de analiză în care componenta stilistico-poetică se relevă ca perspectivă dominantă în sine însăşi (adică, se poate spune, în modul în care Iordan citeşte poemul cu mijloacele stilisticii şi poeticii) dar, în acelaşi timp, şi în funcţie de schimbările care au intervenit în procesul de receptare literară de-a lungul timpului.

În ambele ipostaze, exegezele lui Iordan se pot integra foarte bine în direcţiile actuale ale interpretării stilistice/poetice a textului literar. Se începe cu întrebări asupra titlului, sub aspect istoric, estetic, poetic. Pentru termenul *commedia,* Iordan face o incursiune chiar în poem (în *Infernul,* Vergiliu îi prezintă lui Dante opera sa drept „adînca mea tragedie"), face referiri la poziţia lui Dante faţă de genurile literare în *De vulgari eloquentia,* invocă *Epistola* către Cangrande della Scala: *comedia* ajunge astfel să se aşeze între stilul înalt, nobil, solemn, propriu *tragediei,* şi stilul umil al *elegiei.* Epitetul *divina,* apoi, cu care era apreciat poemul de către Boccaccio, în *Mic Tratat în onoarea lui Dante* (*Trattatello in laude di Dante*), „cerut" de poem pentru că este în armonie cu lumea sa semantică, devine parte din titlu, pentru prima dată în 1555, cu ediţia veneţiană publicată de Lodovico Dolce (aşa cum susţine Zingarelli), sau poate în ediţia, tot veneţiană, a lui Cristoforo Landino din 1529 (în opinia lui Ramiro Ortiz). Epitetul îi este atribuit şi poetului însuşi: *divinus poeta,* de către Giannazzo Manetti (în secolul XV).

Întrebarea cea mai dificilă legată de interpretarea acestei opere era: *unde poate fi încadrată, sub aspect estetic, poetic*? Mai mult decît orice altă capodoperă a literaturii universale, subliniază profesorul Iordan, *Divina Comedie* nu se lasă circumscrisă nici unei clasificări; poate fi situată între tragedie şi elegie, cum o „vrea" autorul, dar, înainte de orice, este un poem, identitate ce i-a fost atribuită de autorul însuşi, care o numeşte la un moment dat cu acest termen. Esenţa sa este profund poematică.

În desfăşurarea interpretării sale, profesorul Iordan se opreşte asupra structurii (prozodice, arhitecturale) a poemului, făcînd importante referiri la termeni (cînt, cîntare, terţină), la dimensiunile stilistice (alegorii, simboluri, limbaj abstract) şi poetice, la aspectele lor profunde în plan semantic. În felul acesta, studentul este orientat într-o manieră foarte sugestivă să se apropie de un univers semantic de o complexitate nemaiîntîlnită pînă atunci, cu instrumente ale stilisticii şi poeticii şi cu frecvente deschideri către literatura şi arta universală.

Schimbările survenite în receptarea poemului dantesc de-a lungul secolelor privesc raportul dintre lumea exterioară, istorică, şi lumea interioară, semantică, a poemului, dar şi componentele constitutive: enciclopedic, stilistic şi poetic. Analiza poemului în legătură cu aceste aspecte, dar şi cu raportul dintre poezie şi non-poezie, dintre limbă şi limbaj, adică „între limbă şi stil", se desfăşoară într-o perspectivă teoretică fondată pe o dezbatere implicită, uneori chiar explicită, între punctul de vedere al lui Iordan şi concepţia lui B. Croce, G. Bertoni, K. Vossler (interpretaţi, sub varii aspecte, în volumul *Lingvistică romanică*), perspectivă aprofundată, nuanţată, rafinată în dialog cu alte interpretări. Dincolo de diversitatea punctelor de vedere implicate în dialog, două rămîn dominantele acestei interpretatări, interdependente: *autonomia lumii semantice a ficţiunii* şi *preponderenţa dimensiunii poetice*.

„Receptarea poetică în absolut a apărut tîrziu şi a durat puţin", scrie Iordan. Evidenţierea excepţionalei valori poetice a fost lăsată în umbră cînd de referirile la istoricismul faptelor, evenimentelor, „personajelor", cînd de enciclopedism, cînd de didacticism, cînd de raţionalism... Mentalitatea timpului (a diverselor timpuri, istorice şi poetice), „orizontul de aşteptare" (am spune astăzi) împiedicau în diverse moduri accesul la poeticitatea sa profundă.

În Evul Mediu a fost privilegiată componenta enciclopedică; interesul cititorului era orientat către conţinut, dar nu către conţinutul poetic, ci către un conţinut care rămînea subordonat raportului cu lumea realităţii istorice, fenomenale.

În secolul al XVII-lea, dominat de estetica barocă, care aprecia forma în sine, expresia poetică a lui Dante era considerată primitivă, elementară.

În secolul al XVIII-lea, dominat de raţionalism, se spunea că în poem era prea multă fantezie, poemul era considerat prea mistic. În acelaşi secol, totuşi, se manifestă o nouă perspectivă în înţelegerea ştiinţei, artei, limbajului, şi a raporturilor dintre ele. Este concepţia lui G. Vico, pentru care, în cîmpul estetic, orice operă literară trebuie judecată din trei perspective: literară, istorică şi poetică. „Această ultimă ipostază trebuie să prevaleze şi, în acest sens, *Divina Comedie* constituie un izvor de adevărată poezie" (Iordan, 1928: 589). Un aspect încă mai important este că, în concepţia lui Vico, criticul trebuie să descopere mai întîi punctul de vedere al poetului şi să ne ofere cheia pentru a intra în esenţa operei.

Un rol semnificativ în relevarea esenţei şi valorii poetice a poemului dantesc l-a avut romantismul. Din această perspectivă, Fr. de Sanctis este considerat de Iordan „cel mai important critic şi istoric literar romantic care a avut rolul decisiv în aşezarea studiilor despre Dante pe baze naturale, adică pur estetice". Pentru de Sanctis era important să pună în lumină valoarea capodoperei lui Dante exclusiv pentru natura sa de operă poetică, fără consideraţii asupra referinţelor istorice, ştiinţifice, teologice etc.

În aceeaşi perioadă, această direcţie este pusă în umbră şi de pozitivism; preocupaţi mai ales sau exclusiv de culegerea de fapte, structuri, criticii pozitivişti au trecut cu vederea tocmai aspectul poetic. În desfăşurarea diverselor moduri de percepere, de-a lungul timpului, a *Divinei Comedii* şi în modul de a comenta interpretările operei se poate identifica poziţia lui Iordan de susţinător al *stilisticii estetice*, dacă vrem să păstrăm opoziţia, pe care el o susţinea, între *stilistica lingvistică* şi *stilistica literară*, sau, mai bine, al *stilisticii în sens larg*, sau *integrală*, cu un termen utilizat de Eugeniu Coşeriu, pentru ştiinţa limbii: *lingvistica integrală*. În sprijinul poziţiei lui de Sanctis, Iordan sublinia totuşi imperativul de a corela explicaţia faptelor cu conştiinţa valorii estetice. În interpretările sale, profesorul se aşeza în perspectiva *de Sanctis – Croce – Vossler*, considerînd aşadar cea mai importantă a treia componentă a poemului lui Dante – dimensiunea poetică, a cărei geneză se află în adîncul fiinţei creatoare, adică în suflet; opera poetică exprimă toate mişcările sufleteşti.

Dante „a ajuns la înălţimi nedepăşite poate de nici un alt geniu al umanităţii", pentru că poemul său realizează corespondenţa perfectă între gîndire şi simţire, pe de o parte, şi expresia poetică, pe de alta. „Arta exprimării – scrie Iordan – devine, urmînd mişcările sufleteşti, de o perfecţiune şi de o subtilitate niciodată atinse pînă atunci" (*ibidem*: 561). Valoarea atît de înaltă a poemului este explicată de Iordan prin corespondenţa perfectă dintre modul său de a simţi (foarte tensionat, consideră lingvistul român, din timpul exilului, o stare de tensiune capabilă să genereze poeticitate, şi profunzimea iubirii sale pentru Beatrice) şi exprimarea sa poetică. Interpretarea se lasă condusă de principiul poetic: corespondenţa perfectă dintre lumea semantică şi expresia care o creează şi o relevă. Autorul *Divinei Comedii*, creîndu-şi propria sa lume ficţională, a ajuns să creadă în realitatea acestei lumi. „Este o situaţie extrem de rară, dacă nu chiar unică, ca un poet să vadă, în închipuirea totală şi exclusivă a fanteziei sale, fiinţe şi evenimente reale [...]. El călătoreşte, suferă, se indignează, se bucură şi aşa mai departe în tot timpul drumului său prin lumea de dincolo la fel ca cel care trăieşte pe pămînt, între oameni în carne şi oase".

În interiorul acestui real semantic de esenţă poetică, Dante însuşi se relevă a fi în acelaşi timp actor şi regizor al unei lumi care creează, contemplă, judecă, condamnă, de pe poziţia de fiinţă umană, de creştin, de italian, de toscan. Şi această realitate a lumii ficţionale, creată de imaginaţie, este percepută în acelaşi mod şi de cititor, care crede în mod obiectiv în acea lume

inexistentă, şi în care nu se poate crede în mod raţional. Şi tocmai în această creativitate, pe care o putem considera consubstanţială creativităţii divine, stă marea înălţime poetică a *Divinei Comedii* şi valoarea sa absolută. În sine, poemul are această valoare absolută, dar, privit în raport cu poezia de pînă atunci şi cu epoca în care este creat, adică în primii ani ai secolului al XIV-lea, sub toate aspectele – inclusiv cel al limbii italiene şi al limbajului poetic – poemul lui Dante ne apare într-adevăr ca un miracol. Din perspectiva acestei complexe interpretări, Iordan subliniază entuziast rolul lui Dante, „căruia i se datorează constituirea limbii italiene literare", în crearea limbajului (*limba perfectă*, în termenii Mariei Corti şi a lui Umberto Eco, în interpretarea noastră de azi) în măsură să instituie o lume de sensuri atît de complexă cum este lumea *Divinei Comedii*, cît şi universul semantic care să o descrie, dacă putem spune aşa, dar şi sensurile adînci ce trebuie descoperite, atunci cînd imaginaţia şi gîndirea se armonizează. În acest sens, în formularea lui Iordan „Dante a trebuit să creeze totul aproape din nimic" se poate regăsi, fără îndoială, concepţia despre limbajul poetic ca limbaj absolut, cu funcţie ontologică. In acest sens, Iordan dă o interpretare profundă alegerii lui Vergiliu drept călăuză în ceea ce se relevă a fi un proces de iniţiere a fiinţei umane în cunoaşterea esenţei sale, Poetul prin excelenţă, care a ştiut să aducă împreună şi revelaţia, prin care poezia se descoperă ca izvor al binelui, adevărului şi frumuseţii şi, de asemenea, prezenţei/absenţei Beatricei, adică principiului iubirii, înţeleasă ca dimensiune profundă a fiinţei umane.

80 anni di italianistica presso L'Università „Alexandru Ioan Cuza" di Iaşi,
Atti del Simposio Internazionale di Iaşi,
12-13 maggio 2006, Iaşi, p. 203-212.

V.
SECVENŢE RADIOFONICE

GRAI ŞI SUFLET ROMÂNESC –
Radio Iaşi, 19 ianuarie 1994

Camelia Savitescu: Doamnelor şi domnilor, bună seara, astăzi – din nou la Eminescu, împreună cu domnul profesor Dumitru Irimia, aflat iarăşi în studio, prezent deci la microfon... aşadar din nou la Eminescu, dorind de fapt a fi din nou *cu* Eminescu. Mai exact, despre actualitatea lui Eminescu, izvorînd, fireşte, din permanenţa sa.

Motivul retransmiterii radiofonice a emisiunii eminesciene, în afară de cel oferit de propria sa genialitate, mai este şi acel al nevoii de a-l şti, a-l cunoaşte, de a-l citi, de a-l reciti... O datorie, o dulce povară, cum ar fi spus-o însuşi poetul. Şi apoi, mai cred că nimic nu poate fi mai regretabil decît dacă generaţia unei epoci uită trecutul... În firea omenească există necesitatea instinctivă de a ridica monumente şi de a venera morminte. Majoritatea oamenilor îşi datorează partea cea mai mare a calităţilor morale cu care sînt înzestraţi inspiraţiei tacite a morţilor glorioşi şi nicidecum gloriilor efemere şi gălăgioase ale prezentului. Cred că ar fi cea mai mare nenorocire dacă, prin distrugerea acestei influenţe binefăcătoare, am fi condamnaţi să trăim într-o lume de morminte profanate şi de biserici batjocorite. Iar uitarea sau necunoaşterea este tot o profanare. Şi mai am două argumente, oferite, de această dată, de meseria mea de ascultător radio – este vorba de, să-i spunem, o microanchetă, conţinînd o singură întrebare: *Ce semnificaţie are ziua de 15 ianuarie pentru dv.?* Sigur că aceste microanchete sînt doar nişte eşantioane, nu foarte semnificative, dar alarmante uneori, chiar foarte alarmante... cum a fost cea despre Eminescu; numai doi dintre cei intervievaţi ştiau despre ziua naşterii poeziei şi poetului nostru naţional, dar ceea ce mi s-a părut mai grav a fost apropierea pe care o făceau între 15 ianuarie şi 16 februarie – atenţie! – era vorba despre 1933...

Nu sînt istoric, nu sînt în măsură să judec faptele istoriei, dacă aceasta a fost istorie sau nu, dar apropierea mi se pare mai mult decît o profanare. Înseamnă că nu am făcut destul pentru a-l cunoaşte şi iubi pe Eminescu. Sîntem în ţara lui Eminescu, dar nu cred că facem destul. Iar celălalt eşantion, pe care îl consider ca un punct de plecare şi pentru această emisiune, sînt cuvintele unui mare om politic al timpului nostru care, răspunzînd unei interpelări, cum că un popor cu o cultură de 1000 de ani nu ştiu dacă are nevoie de prea multe sfaturi, deci răspunzînd unei asemenea întrebări a spus că fiecare popor care are o cultură veche este dator să se gîndească cum va scrie poezie în secolul XXI. Deci, punînd în cumpănă şi în atenţia ascultătorilor aceste argumente, să deschidem cartea la Eminescu...

....

Aşadar, astăzi despre Eminescu văzut mai întîi ca atitudine faţă de tradiţie, acea tradiţie care pentru el nu se măsura înlăuntrul spaţiului scurt al cîtorva generaţii, şi aici cred că este lămuritor cuvîntul poetului însuşi, din scrisoarea de răspuns expediată de la Berlin lui Titu Maiorescu în 1874, atunci cînd Maiorescu îl îndemna să facă un doctorat în filosofie, în eventualitatea preluării unei catedre universitare; Eminescu scrie: „ Încă ceva. Kant mi-a căzut în mînă relativ tîrziu, Schopenhauer de asemenea. Ce-i drept, îmi sînt familiari, însă renaşterea intuitivă a gîndirii lor în mintea mea, cu mirosul specific de pămînt proaspăt al propriului meu suflet nu s-a desăvîrşit încă". Evident, poetul face aluzie la un proces de asimilare care să-i îngăduie re-elaborarea. Procesul n-ar fi fost posibil fără un element de legătură – or acea mireasmă proaspătă a pămîntului este tradiţia românească, este spiritualitatea autohtonă. El intuia limpede că toate achiziţiile culturale alogene trebuiau să se insereze în această tradiţie pentru a rodi şi pentru a fi folositoare generaţiilor viitoare. Şi, să nu uităm că şi eroul romanului *Geniu pustiu* năzuia la o uriaşă revoluţiune al cărei scop nu trebuia să fie triumful puterii politice, militare, economice româneşti, ci triumful unei idei, ideea românismului. A afirma că existase şi există o autentică originalitate spirituală românească, aceasta era „adevărata revoluţiune", întrucît ea trebuia să dezrădăcineze prejudecăţi îndîrjite şi complexe de inferioritate din inima şi conştiinţa românilor înşişi. Lor, acestor români din naştere şi francezi în inimă, spunea atunci Eminescu, le descoperea poetul românitatea ca pe o valoare ce trebuia recunoscută întîi de toate pentru a fi iubită şi continuată, acţionînd fireşte în spiritul ei. Deci, despre acest românism, care poate părea generaţiei de acum, şi nu numai, excesiv – s-a spus – exagerînd şi înţelegînd greşit naţionalismul lui Eminescu, domnule profesor!

D. Irimia: Da, mai întîi aş face o referire la ceea ce aţi spus la începutul acestei emisiuni, şi anume că este o datorie a noastră să vorbim despre Eminescu şi că este o povară, o dulce povară. Se înţelege, instituţiile care au această misiune, de a răspîndi, de a propaga cultura au această datorie, deci poate fi simţită ca o datorie orice comunicare despre Eminescu sau orice întîlnire cu Eminescu. Cititorul ca atare, să spunem, românul ca atare ar trebui să vadă – şi cred că aici este schimbarea radicală care ar trebui să se producă – ar trebui să vadă în reîntoarcerea la Eminescu, sau în cercetarea sau numai în citirea lui Eminescu – o datorie. Va trebui să ajungem la ideea că în Eminescu ne găsim *adăpost*, că, de fapt, dacă vrem să căutăm răspunsuri mai apropiate de adevăr, de adîncime, trebuie să ne ducem la Eminescu.

Din acest punct de vedere aş vrea să discutăm şi chestiunea pe care aţi ridicat-o, şi care este extrem de importantă, şi în sine dar, hai să spunem, într-un mod polemic, pentru a fi mai aproape de adevărul spuselor şi gîndirii lui Eminescu, mai aproape decît lasă să se vadă unele intervenţii din presa românească, care n-a ezitat să-l ducă pe Eminescu pînă în zona xenofobiei şi a naţionalismului xenofob.

C.S.: Tocmai de aceea mi s-a părut important acest subiect.

D.I.: Este foarte important. Noi putem ajunge la exacta, sau să ne apropiem de exacta gîndire a lui Eminescu asupra acestei chestiuni dacă vom încerca să discutăm, să avem în vedere amîndouă dimensiunile, să-i spunem, dimensiunea strict istorică a evenimentelor, şi atunci va trebui să observăm cînd anume intervine Eminescu spre a afirma ideile sale în spaţiul românismului, şi cum afirmă aceste idei sau, mai exact, cum le argumentează, aceasta este o direcţie – s-o chemăm mai concretă – dar există şi o altă direcţie, mai abstractă, care ar ţine de ce înseamnă de fapt identitatea naţională, indiferent care ar fi aceasta, care este sensul unei etnii, a unui popor; şi dacă tot v-aţi referit la *Geniu pustiu*, un prim răspuns este acolo, pentru că există în *Geniu pustiu* o metaforă care ne spune foarte exact care este miezul gîndirii eminesciene: „Popoarele sînt faţetele unei prisme" – deci haideţi să încercăm să vedem dacă o prismă cu o multitudine de laturi nu ar pierde dacă una din laturile ei ar fi anihilată... pentru că toată strălucirea, toată frumuseţea prismei rezultă din raportul dintre parte şi întreg. Oricare din aceste feţe dă ceva şi celeilalte feţe, dacă ea, întîi de toate, îşi are propria identitate. Ceea ce vrea Eminescu, prin urmare, în gîndirea sa exprimată şi în poezie şi în însemnările din diferite manuscrise şi în publicistică este tocmai apărarea unei identităţi româneşti autentice, nu *împotriva* altor identităţi, ci *în armonie* cu celelalte identităţi, cu celelalte etnii.

C.S.: De aceea se şi spune că trecutul trebuie să fie oglinda viitorului.

D.I.: Exact, sigur că da. Însă aş mai vrea să observ aici că această idee a lui Eminescu este exprimată în mai multe moduri, dar mai întîi în vecinătate cu două componente despre care am mai vorbit – una este cea a sacrului – identitatea fiinţei naţionale ţine de sacralitate, iar cealaltă este a muzicii. Putem să accedem la sacru dacă reuşim ca, prin limbă, pentru că acesta este spaţiul, mediul, să dezvoltăm în conştiinţa celui care foloseşte această limbă conştiinţa apartenenţei lui la o naţionalitate, la o spiritualitate naţională. Şi aş cita din Eminescu, pentru că este cel mai grăitor în acest sens, aş cita două texte fundamentale din acest punct de vedere, unul poate mai puţin cunoscut, în care există această apropiere foarte strînsă *divinitate – naţionalitate – umanitate – fiinţă umană*, şi un al doilea, în care observăm care este apropierea *limbă – muzică* şi, prin ea, specificul naţional. Spune Eminescu într-un manuscris: „Fără eu nu există Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cîntec. Ochiul e lumina, auzul e cîntecul, eu e Dumnezeu. Naţiunea mea e lumea". Aşadar, avem afirmată – mi se pare foarte clar, chiar dacă extrem de concis – ideea că identitatea fiinţei umane înseamnă redescoperirea divinităţii din ea, identitatea fiinţei naţionale înseamnă redescoperirea divinităţii, sacralităţii din această fiinţă naţională. Nu există lume, nu există univers în afara identităţii naţionale; cu alte cuvinte, ceea ce spuneam altă dată: fiinţa umană este concomitent fiinţă umană şi fiinţă naţională, ea nu poate fi numai fiinţă umană în afara

apartenenţei la o naţiune şi nu poate fi fiinţă naţională dacă nu are acest atribut al divinităţii ca fiinţă umană.

Celălalt text este un text publicistic, în care Eminescu este entuziasmat că, în sfîrşit, în Parlament ajunge a se vorbi o limbă română frumoasă.

C.S.: Mai avem de aşteptat...

D.I.: „Ceea ce ni se pare un semn caracteristic al vremii este că în Senat se vorbeşte româneşte bine, de-a dreptul, fără înconjur şi fără frază (frază însemnînd aici demagogie, D.I.). Cine ştie însă ce însemnătate mare are limba asupra spiritului, cum ea-l acoperă şi-l pătrunde, cum limba noastră veche trezeşte în suflet patimele vechi şi energia veche, acela va înţelege de ce ne pare bine de lucrul acesta. Fie cineva ateu şi păgîn, cînd va auzi muzică de Palestrina, sentimentul întunecos, neconştiut al creştinătăţii îl va pătrunde şi păgînul sau ateul va fi, pe cît ţine impresia muzicii, creştin pînă în adîncimile sufletului. Şi limba strămoşească e o muzică, şi ea ne atmosferizează cu alte timpuri, mai vrednice şi mai mari decît ticăloşia de azi, cu timpul în care unul s-au făcut poporul şi una limba”... citat care trimite foarte exact, dacă vă amintiţi, spre celălalt: „Limba e stăpîna noastră”, în care limba era templul sacru în care noi ne regăsim ca fiinţă naţională – se vorbea acolo de *floarea românimii*. Iată dar această dimensiune – să o numim transcendentală: Eminescu situează la acest nivel concepţia despre a fi, a aparţine unei naţiuni şi, prin acea naţiune, a avea sacralitatea fiinţei umane.

C.S.: Şi din acest punct de vedere trebuie menţionată şi acea unitate preexistentă a poporului român, de care vorbea Eminescu. Într-un articol făcînd parte tot din publicistica eminesciană, spune chiar la un moment dat că nu originea face un popor să fie trainic, ci munca lui proprie, fie cu mîna, fie cu mintea. Primejdios era pentru că – una – se zguduia unitatea preexistenţială a poporului nostru, al doilea – limba păsărească trebuie învăţată ca orice limbă străină ce redă timpul altor invăţături folositoare, al treilea – pentru că – de aceea şi exclama fericit că în Parlament se vorbeşte româneşte bine – pentru că, în multe cazuri, nici dascălul nu ştia înţelesul cuvintelor nouă, necum şcolarul. Ar fi bine, poate, dacă nu numai poezia eminesciană, ci şi publicistica eminesciană s-ar citi din cînd în cînd şi la Academie...

Şi, în sfîrşit, pierderea cea mai mare era că întreaga comoară a limbii, ce sta în zicători, proverbe, adică în fraze gata moştenite din neam în neam de la strămoşi se aruncau pe apă pentru că în ele erau şi cuvinte de origine nelatină... Acestea sînt deci argumentele lui Eminescu, mai convingătoare, cred, decît orice.

D.I.: Aici, de fapt, aţi atins cea de-a doua direcţie, a domeniului concret, deci al istoriei şi al vieţii publice a acestui popor. Nu e nevoie să amintim, deşi poate că e nevoie să amintim, sintagma eminesciană care vorbeşte – hai să spunem, cu un termen al lui Blaga – despre *durutul*, despre durerea pe care o

trăieşte Eminescu odată cu acest popor, sintagma foarte frecventă *acest nefericit popor* – „eu iubesc, noi iubim acest nefericit popor".

Aţi atins această problemă, care mi se pare mie mult mai gravă decît un alt aspect al limbii – sigur că limba păsărească este un duşman evident al specificităţii limbii naţionale, este direcţia luptei pe care o duce Eminescu, dar mai gravă este ceea ce numim astăzi *limba de lemn*, adică transformarea limbii într-un instrument politic. Limba în spaţiul activităţii politice şi publicistice ca – să zicem – instrument al demagogiei, exprimă foarte clar această poziţie, şi aş face o trimitere, pentru ca să revenim apoi la probleme ale istoriei românităţii. Da, pentru că tot aţi ridicat această chestiune...

C.S.: Şi pentru că tot vorbim de actualitatea lui Eminescu...

D.I.: Bun, exact, exact, tot vorbim de actualitatea lui Eminescu... Dacă este în publicistica românească o luptă mai consecventă şi mai profundă împotriva demagogiei de-a lungul întregii publicistici româneşti, aceasta este a lui Eminescu. Este cea mai acută critică adusă demagogiei, cu formulări foarte răspicate – citez una dintre ele: „Cu vorbe însă nu s-a făcut de cînd lumea nimic decît negustorie de vorbe (este metafora lui frecventă, D.I.) negustorie de vorbe şi de principii" – prăvălia de principii... Şi iată textul care mi se pare extraordinar ca emblemă pentru toată poziţia lui Eminescu împotriva demagogiei şi, dacă tot aţi spus aşa, un text extrem de actual: „Niciodată o vorbă nu poate înlocui o realitate, niciodată fraza culturii nu e echivalentă cu munca reală a inteligenţei şi mai ales cu întărirea propriei judecăţi care e cultura adevărată, niciodată fraza libertăţii nu e echivalentă cu libertatea adevărată". Ce-i de făcut, deci, împotriva demagogiei, împotriva acestei negustorii de vorbe şi principii? Sigur că astăzi sună nu ştiu cum pentru foarte multă lume să readucem în atenţie ce spune Eminescu: nimic altceva decît *munca*, şi am să-l citez din nou şi apoi poate că o să ajungem la chestiunile care l-au rănit foarte mult pe Eminescu, în afară de această – să-i spunem – ruptură, pentru că despre aceasta vorbim, despre suspendarea raportului semantic, despre ruptura dintre forma cuvîntului şi înţelesul său, căci forma cuvîntului a început să funcţioneze în ea însăşi, pentru ea însăşi – iată esenţa demagogiei, pe care am trăit-o şi eu zic că o trăim în continuare şi astăzi.

C.S.: ruptura dintre gînd şi cuvînt

D.I.: Spune Eminescu: „Un singur remediu există într-adevăr în contra acestor rele, dar trebuie aplicat cu toată vigoarea, cu toată exclusivitatea: munca, acest corelat mecanic al adevărului, adevărul – acest corelat intelectual al muncii, dar *muncă*, nu nimicuri, nu mînare de muşte la apă, şi adevăr, nu frază lustruită şi negustorie de vorbe".

Vreau să subliniez încă o dată că, alături de muncă, de acest principiu sau de elementele pe care le-am discutat mai înainte, se poate accede la sacralitatea, la esenţialitatea românească sau umană a fiinţei noastre numai în temeiul adevărului. Principiul moral în toată gîndirea lui Eminescu este central

şi o să-l observăm şi în zona pe care am numit-o *rană*, de fapt, a istoriei românităţii, problema Bucovinei, problema Basarabiei...

GRAI ŞI SUFLET ROMÂNESC –
Radio Iaşi, 17 iunie 1996

Camelia Savitescu: Bună ziua, dragi prieteni... Săptămîna trecută ne-am ocupat de românitatea celui mai frumos cîntec, tînăr şi bătrîn, chemat Eminescu, dar pentru că Eminescu, cum scria Rosa Del Conte, „nu este o floare rară, desfăşurată aproape prin miracol dintr-o sămînţă adusă din întîmplare pe solul Daciei de suflarea vînturilor apusene, ci este un astru ţîşnit din adîncurile cerurilor de răsărit ca mărturie despre o civilizaţie tînără şi nouă, înrădăcinată într-un trecut de veche cultură şi de severă tradiţie", pentru toate acestea, la cartea lui Eminescu nu va fi niciodată prea mult să ne oprim...

Aşa cum vă promiteam, continuăm să citim din cartea eminesciană şi în această săptămînă, împreună cu profesorul univ. dr. Dumitru Irimia.

....

Scria într-un manuscris Eminescu că, dacă alte popoare s-au identificat în calea lor istorică după constelaţii luminătoare peste stepe, poporul român a fost călăuzit de rîuri. Poate de aceea s-a încercat şi adesea s-a reuşit să li se fure aceste rîuri.

Deci, domnule profesor...

D. Irimia: Da, poate de aceea. Poate pentru că poporul român nu a avut această vocaţie a cuceririlor, spune Eminescu, dar pentru aceasta, spune Eminescu, dreptul va trebui să învingă. *În timp, va învinge* – aceasta este ideea. Dar pentru că am ascultat acum poezia *Doina*, strigăt, să-i spunem, de alarmă, de disperare al poetului, şi pentru că pentru unele versuri, poezia *Doina*, pe de o parte, multă vreme a fost arestată, a fost ţinută în umbră, n-a avut nimeni voie să o ştie – dacă aţi fi întrebat tineri de pe stradă nici nu ştiau că Eminescu a scris o poezie *Doina* – pe de altă parte, cînd *Doina* a început să fie readusă în atenţie au apărut şi aprecierile că ar trebui să fie amendat Eminescu, pentru că este xenofobie, probabil plecînd de la acest „Cine-au îndrăgit străinii/ Mînca-i-ar inima cîinii", uitînd că, de fapt, poemul acesta, ca şi textele eminesciene din epocă erau replică la *străinii care au ocupat* ţara, nu străinii ca atare – prin urmare, termenul de xenofobie implică o ură împotriva străinului ca străin, or atitudinea lui Eminescu din presă mai ales, apropo de problema Basarabiei şi a Bucovinei era atitudinea împotriva *ocupantului*, nu împotriva străinului – deci, străinul ca ocupant.

În acest sens este de spus că poemul *Doina* îşi are puncte de plecare într-un moment cînd se împlineau 100 de ani de la răpirea Bucovinei – şi aş citi în acest sens punctul de vedere al lui Eminescu, ferm exprimat, despre acest

pămînt sfînt românesc, în care, concomitent cu textul în proză, textul publicistic, intervin versuri care mai tîrziu vor trece în poemul *Doina*, în 1883. Deci, despre apărarea acestui pămînt: „cei care încearcă a pune mîna azi pe un pămînt sfînt, a cărui apărare ne-a costat pe noi rîuri de sînge, veacuri de muncă, toată inteligenţa noastră trecută, toate mişcările cele mai sfinte ale inimii noastre... Şi e plină de străini/ Ca iarba de mărăcini/ Şi e plină de duşmani/ Ca rîul de bolovani/ Iar mila străinului/ E ca umbra spinului/ Cînd vrei ca să te umbreşti/ Mai tare te dogoreşti". Eminescu, spuneam mai înainte, situează această problemă a fiinţei umane ca fiinţă socială tot în spaţiul transcendental, vrea în orice caz să discute de la această înălţime şi îşi reaminteşte, probabil că vă reamintiţi şi dv., povestea cu icoana, cu portretul lui Ştefan cel Mare de la Putna, în noaptea cînd a fost răpită Bucovina: candela s-a stins şi icoana a lăcrimat...

C.S.: De altfel, tot în publicistică scrie în repetate rînduri despre aceste răni, cum le numeaţi dv. Într-un articol intitulat chiar „Forţa dreptului şi dreptul forţei", el readuce în discuţie o idee pe care o subliniam şi altă dată, faptul că românul rabdă, dar nu renunţă. Îşi aminteşte de întîlnirea, sărbătoarea de la Putna, sărbătoare la care se întîlneşte cu un bătrîn de 106 ani, venit din Bucovina, şi care, în clipa în care întîlneşte aceşti tineri, printre care era şi Eminescu, spune: *Ştiu de ce aţi venit. Acum se împlinesc 100 de ani de cînd ţara a fost luată de la Moldova, şi aţi venit ca s-o întoarceţi.* „În zadar ne-am dat silinţa – spune Eminescu – să-l încredinţăm că departe de noi acest gînd îndrăzneţ, căci el nu se putea desface de o plăcută amăgire, cu care s-a mîngîiat aproape un veac întreg. Un veac întreg a aşteptat şi a sperat şi a crezut că Bucovina va reveni între graniţele fireşti. Moldoveanul a primit în tăcere ruperea unei părţi din trupul Moldovei, dar dacă i s-ar fi pus în vedere nevoile stăpînirii asupritoare din Moldova şi binefacerile ocrotitoarei stăpîniri nemţeşti şi apoi ar fi fost întrebat dacă alege nevoile sau binefacerile, el s-ar fi rostit pentru nevoile cu care era deprins. Şi dacă s-ar fi găsit un singur om care i-ar fi însuflat încredere şi ar fi ştiut să ia cenuşa de pe jăratecul din inima lui, moldoveanul ar fi luat arma şi s-ar fi luptat chiar fără nădejde de izbutire pentru mizeria în care se află".

D.I.: Da, îmi aminteşte această trimitere către bătrînul de la Putna de o scrisoare pe care o adresează Eminescu după serbările de la Putna lui Brătianu şi în care este centrală aceeaşi idee, că există un curs al istoriei pe care, dacă te institui pe temeiul adevărului, oricîte înfrîngeri ar putea să se producă într-o anumită zonă, să spunem, zona noastră românească, oricîte înfrîngeri, pînă la urmă adevărul trebuie să iasă la iveală şi să se impună. Şi există un text aproape explicit în acest sens, în care Eminescu – cum ştiţi, are un ciclu întreg despre Basarabia în 1877, publicat în „Timpul" – făcînd trimitere la modalitatea diplomaţilor – pe care o vedem şi astăzi – de a tăia teritorii, de a da altora teritorii care nu le aparţin, îşi exprimă şi această convingere. Iată: „Ştim prea

bine că diplomaţii sînt isteţi cu prefacerea dreptăţii în terfeloage fără valoare, dar tăria unui popor a stat întotdeauna în *drept* – şi subliniază Eminescu. De aceea, oricît de slab ar fi dreptul, lipsit de arme şi de putere, el e tot mai tare decît nedreptatea, tot mai tare decît neadevărul" şi, în acest sens, va exprima răspicat, după un studiu foarte serios care aduce la un loc istorii româneşti şi străine, documente ale diplomaţiei, memorii, jurnale, tot felul de corespondenţă, face o istorie foarte exactă a Basarabiei, dovedind cu argumente imposibil de înlăturat caracterul românesc şi dreptul vechi al românilor asupra Basarabiei, este foarte tranşant în poziţia sa faţă de pretenţiile Rusiei care dorea acest teritoriu, pornind de la o frază ca următoarea pentru a respinge eventualele motivări de ordin militar, să spunem – aşa cum se încearcă şi astăzi cu Basarabia – că Basarabia a fost luată în timpul războiului, şi mergînd apoi la argumente de ordin moral: „Cu sabia n-a fost însă luată nici Bucovina de austrieci, nici Basarabia de ruşi, ci prin *fraudă*". Cum se ştie, frauda este a baronului Moruzzi.

...Apropo apoi de Basarabia ca atare, de răspunsul lui Eminescu la toată bătălia care s-a dus şi care s-a sfîrşit prin trecerea Basarabiei, mai întîi în vremea lui Napoleon, în 1812, apoi în această vreme – 1877, iată textul care aduce la un loc, cum spuneam, *principiul moral* şi *principiul adevărului*, ca răspuns la pretenţiile marelui imperiu: *„Toate elementele morale în această afacere sînt în partea noastră: dreptul nostru istoric; incapacitatea juridică a Turciei de a înstrăina pămînt românesc; trădarea unui dragoman al Porţii; recăpătarea acelui pămînt printr-un tratat european semnat de şapte puteri şi obligatoriu pentru ele; garantarea integrităţii actuale* – subliniat de Eminescu – *a României prin convenţia ruso-română; ajutorul dezinteresat ce l-am dat Rusiei în momente grele, toate acestea fac ca partea morală şi de drept să fie pe deplin în partea noastră"*.

Fundamental acest fragment, prin care se respinge, cu cele două principii: moral şi al adevărului istoric, pretenţia Rusiei, care fusese, cum ştiţi foarte bine, ajutată de noi, şi pentru acest ajutor s-a răpit Basarabia...

C.S.: Oricum, şi pentru cei care vor să ştie şi pentru cei care nu vor să ştie, rămîne Eminescu un cavaler al adevărului şi al dreptăţii.

D.I.:...un cavaler al adevărului şi al dreptăţii şi *o conştiinţă morală*. Avem nevoie de această subliniere astăzi. Dacă vrem să-i invităm pe cititorii noştri către Eminescu, ei trebuie să se întoarcă la Eminescu nu numai pentru valoarea excepţională a poeziei sale ci şi pentru această valoare de conştiinţă morală, cum puţine am avut în istoria culturii româneşti din ultimele două veacuri, să zicem.

C.S.: Luminîndu-ne de lumina lui Eminescu, totuşi, ce poezie vom scrie în secolul XXI?

D.I.: Da, întrebarea este destul de complexă, în orice caz greu de răspuns. Eu dau răspunsul meu, răspuns care ţine de ce poezie consider eu că este acum

– mai mult ca oricînd, aş spune – necesară, încă o dată, fiinţei umane: poezia lui Eminescu, căci, dacă ne întoarcem la el ca să-l cunoaştem, este poezia care pune întrebări legate de fiinţa umană, să spunem, oarecum în abstract. Şi în concretul societăţii vremii lui, dar mai puţin.

Secolul XX, trebuie să recunoaştem, este secolul în care s-a manifestat poate cel mai tensionat drama fiinţei umane, aşadar să preluăm de la Eminescu condiţia fundamentală a poeziei – aceea de a pune întrebări în legătură cu fiinţa umană... Şi secolul XXI ar trebui să pună întrebări în legătură cu căile de rezolvare a dramei umane, a dramei conştiinţei umane şi a dramei fiinţei umane, ca umanitate, în general, pentru că ea a fost supusă la foarte grave atacuri, şi ne întrebăm ce mai rămîne din esenţa fiinţei umane. Aceasta e întrebarea fundamentală, cea mai gravă, în care ar trebui să se înscrie poezia în secolul XXI, nu poezia experimentelor formale.

C.S.: Deci, o întoarcere la Eminescu, în sensul cel mai frumos şi mai adevărat al cuvîntului. Mi se pare foarte aproape de adevăr că Eminescu, această făptură de excepţie, a ştiut să topească în sine nu atît imponderabilele esenţei stihiale – s-au făcut numeroase afirmaţii şi speculaţii, frumoase de altfel – ci materialele elaborate de o veche tradiţie culturală care îşi cîştigă în el, pe neaşteptate, întreaga sa splendoare, impunîndu-se ca valori universale. Acesta este pentru noi miracolul poeziei eminesciene, un miracol căruia nu-i va fi frică de timp, şi nu-i este, deci veşnică minune, dar care a avut nevoie de timp, pentru că este o coacere în timp, este – cu alte cuvinte – istorie, iar în zilele noastre, cînd multă lume îşi închipuie adesea, prea adesea, că studiul istoriei este ca propaganda naţionalistă prost făcută, ca minciunile convenţionale, vopsite pe fîşii de pînză, istoria Eminescu este icoană, mormînt, catedrală...

D.I.: Da, eu voi rămîne la *Eminescu este catedrală.*

GRAI ŞI SUFLET ROMÂNESC –
Radio Iaşi, 28 februarie 1994

Camelia Savitescu: Doamnelor şi domnilor, bună ziua, Camelia Savitescu vă propune ca, ajutîndu-ne de cuvinte, de cuvînt, pîinea noastră cea de toate zilele, dulce sau amară, să privim astăzi lumea cu luciditate... Spun: cu ajutorul cuvintelor, cele adevărate, evident, pentru că ele, cuvintele adevărate, au fost decenii la rînd mesagerii speranţei unui întreg popor. Dictaturile cele mai oribile au ca principal adversar nu armele, ci cuvintele, căci ele, dictaturile, se tem mai mult de scăderea moralului cetăţenilor decît de scăderea nivelului de trai. Deci, cu dragoste despre cuvinte, cu luciditate despre limba română în emisiunea *Grai şi suflet românesc.*

Aşadar, despre libertatea de expresie ca asumare responsabilă a libertăţii de exprimare, adică echilibru şi lipsă de emfază în rostire, implicarea fermă nu

numai în ceea ce spui dar şi în modul în care spui, rigoare, exactitate, căldură, adică participare la comunicare prin limba română, cea care ne defineşte ca popor, ţară, credinţă, mentalitate. O asemenea libertate nu are nimic comun cu limba de lemn, cu dezacordul, cu tautologia, cacofonia, libertatea de exprimare este – sau, mai exact spus, ar trebui să fie – o probă de sănătate şi responsabilitate morală şi spirituală. Cuvîntul să fie folosit ca sinonim al memoriei, al răspunderii, al ordinii, al adevărului, valorii şi – nu în ultimul rînd – ca sinonim al demnităţii româneşti.

„Trecutul – marmură, prezentul – Dumnezeu, viitorul – umbră şi eu pun destinul acestei lumi într-o inimă de om"; nu chiar întîmplător am ales aceste cuvinte ale lui Eminescu pentru a deschide discuţia noastră de astăzi, căci, plecînd de la adevărul axiomatic că nu se poate ieşi din somnul dogmatic al deceniilor de comunism decît dacă ne regăsim vivacitatea gîndirii şi a exprimării, să încercăm să definim mai întîi libertatea de exprimare, apoi libertatea de expresie şi libertatea de expresie ca responsabilitate asumată a libertăţii de exprimare.

Invitaţii de astăzi sînt doamna Cristina Florescu, doctor în filologie, de la Institutul „A. Philippide", doamna Lucia Cifor, de la acelaşi institut, cercetător, şi domnul profesor universitar doctor Dumitru Irimia.

Aşadar, libertatea de expresie ca expresie asumată a libertăţii de exprimare...

D. Irimia: Da, eu din expunere am înţeles în primul rînd că se discută două concepte: unul conţinut în această sintagmă: *libertatea de exprimare* şi celălalt în sintagma *libertatea de expresie*. Prima sintagmă are, înainte de toate, o încărcătură foarte grea, să-i spunem, din punctul de vedere al drepturilor omului. Se ştie foarte bine că acesta este unul din principalele drepturi – să spunem – pe care le-am recucerit după 1989... Bun, din acest punct de vedere aş încerca o deosebire în ceea ce priveşte punerea în act, aşadar, a dreptului numit prin această sintagmă: libertatea de exprimare. Ea stă, bineînţeles, în legătură cu ceea ce gîndim şi cu ceea ce dorim, cu proiectele pe care le avem; libertatea de exprimare ne-a lipsit anterior, chiar dacă era consfinţită prin Constituţie, tocmai pentru că avea un anume conţinut – periculos, să-i spunem. Cu alte cuvinte, aveam o gîndire care era a noastră şi, prin simplul acest fapt, era împotriva ideologiei oficiale sau a ideologiei – mai exact spus pentru lumea în care ne aflăm – comuniste. Exista, spun încă o dată, exista o libertate de gîndire pe care nu ne-o putea răpi nimeni, ne-o făceau doar incapabil de exprimat. Odată cu venirea libertăţii de exprimare, căci după 1989 am cîştigat libertatea de exprimare, ar trebui să exclamăm, aş spune, ca în terminologia veche, triumfalist: Iată că avem libertate de exprimare! În cazul acesta, lucrul este ceva mai complex – are măcar două direcţii, foarte importante. În primul rînd, ce înseamnă libertatea de exprimare – nu înseamnă numai libertatea de a exprima ceea ce gîndeşti, ci înseamnă şi de *a fi ascultate* spusele tale în legătură

cu ceea ce gîndeşti. Aş face, prin urmare, această deosebire: înainte, ceea ce gîndeam nu putea fi cunoscut pentru că nu aveam voie să exprimăm, astăzi ceea ce gîndim nu este cunoscut pentru că nu ascultă nimeni la ceea ce gîndim, dacă nu se gîndeşte pe linia dorită într-o direcţie sau alta. Sînt, cum vedeţi, foarte categoric, poate că ar trebui oarecare nuanţări, dar dacă stăm în spaţiul politic, şi nu numai în spaţiul politic, ci şi în spaţiul socio-lingvistic, am putea observa acest lucru: se poate exprima orice, oricum, poate vorbi oricine, despre orice, dar spusa lui rămîne fără ecou.

C.S.: De ce?

D.I.: Aici este problema: este o altă modalitate, dacă mi se îngăduie, de a interpreta – poate să fie şi inexact – o altă modalitate de a anula libertatea de exprimare... Aş lua exemplul cel mai flagrant: de un an, doi, trei ani, de doi ani mai cu seamă, presa, televiziunea denunţă, denunţă atitudini de corupţie – hai să rămînem în spaţiul nostru – denunţă o atitudine condamnabilă, de tăcere a românilor în faţa situaţiei din Basarabia, de tăcere a românilor în faţa situaţiei din Nordul Bucovinei, chiar dacă apare pe ici pe colo cîte o frază... Aceste denunţuri sînt uneori foarte dure, se fac solicitări chiar din partea organelor de conducere – Preşedinţie, Guvern etc. –, pentru a interveni în mod imediat şi fără ambiguităţi într-o situaţie care devine din ce în ce mai gravă – se pare că sîntem chiar în focul acestui proces. Dar nu există nici un răspuns la această libertate de exprimare a unor poziţii. Fie şi de acest tip ar putea fi răspunsul: Este o poziţie greşită! Se respinge!

Lăsînd la o parte situaţia foarte gravă – spun încă o dată, este foarte gravă, şi ni se datorează nouă – ea continuă să se agraveze în Basarabia şi în Nordul Bucovinei din punctul de vedere al limbii române şi al spiritualităţii româneşti. Nu intră aici în discuţie chestiunea graniţelor politice, sînt neimportante, şi nu numai din punctul meu de vedere... Îmi pare rău că nu am aici un text din Eminescu – acum o sută de ani a spus-o foarte clar Eminescu: Politiceşte statele se pot organiza cum vor, dar popoarele nu se pot organiza cum vor, ele există cum le-a construit istoria şi cum le-a construit limba.

Cel de-al doilea aspect, pe care îl cunoaşteţi de asemenea, dezbătut mult şi de la acest microfon: exprimarea punctelor de vedere ale specialiştilor în problemele limbii române. Nu s-au luat în consideraţie; punctele de vedere ale specialiştilor au fost ignorate, nici măcar respinse cu argumente; s-a refuzat o discuţie cu specialiştii. Deci, la ce ne-a servit, celor care ne-am implicat, libertatea de a ne exprima punctele de vedere, în probleme care privesc limba română, în probleme care privesc spiritualitatea românească şi – cine s-a exprimat – în probleme politice?

Lucia Cifor: Cred că e vorba aici, în cele spuse de domnul profesor Irimia, de problema credibilităţii, iată deci că, odată cu această declanşare a libertăţii de exprimare apare problema credibilităţii, nu numai a persoanelor, ci şi a cuvîntului, deci a limbajului, ca mijloc de înţelegere, de comunicare şi de,

să spunem, reordonare, reaşezare a lucrurilor. Şi de abia de aici încep problemele noastre şi ale lingviştilor, în mod special, ale celor preocupaţi de modul în care limba mai funcţionează în cadrul unui sistem şi mai are funcţiile pe care ar trebui să le aibă în orice comunitate, inclusiv în păstrarea identităţii unui popor sau în păstrarea libertăţii sau a tendinţelor centripete ale acestui popor vitregit de istorie.

Problema credibilităţii, însă, angajează şi o altă discuţie, privind responsabilitatea celor care îşi asumă libertatea de exprimare sau care au acces la exprimare. Problema deci, de această dată, se mută pe persoane – acele persoane care comunică şi vor să fie lideri de opinie în probleme politice, de exemplu, culturale, ştiinţifice sau socio-politice, au într-adevăr calităţile necesare care să impună, odată cu poziţia exprimată prin limbaj, deoarece credibilitatea noastră ar trebui căutată de această dată nu numai în limbaj. Să nu uităm că, după decenii de limbă de lemn, omul a pierdut încrederea în cuvînt şi, indiferent că aude că cel care se exprimă despre libertate sau despre nevoia de unire cu Basarabia este profesor universitar sau academician, nu-l mai interesează – el aude acelaşi schimb de sloganuri între participanţii la o sesiune ştiinţifică sau la o sesiune politică.

C.S.: Şi exact acest lucru nu se înţelege, că în asemenea cazuri persoane cu credibilitate îşi asumă responsabilitatea adevărurilor spuse în momentul în care se exprimă.

Cristina Florescu: Cred că motivaţia este, şi o ştim toţi veche, aş răspunde în continuare la cele întrebate de doamna Savitescu, reluînd oarecum altfel lucrurile. Trebuie să recunoaştem că, din punct de vedere ideatic, ne găsim în plină mişcare browniană. La ora actuală se poate face afirmaţia că, în limitele biologice ale speciei omeneşti, putem exprima orice idee. Sigur, teoretic, pentru că practic apar o suită de rigori – este vorba de principii morale individuale, de principii ale microgrupului familial şi profesional, de principii ale macrogrupului social, etnic, religios. Ele încep să se contureze, unele să se reaşeze, altele există în fapt şi pot fi cu mare greutate dislocate. Este vorba deci de rigori care sînt nelingvistice. Eu vreau să mă refer la aceste rigori, care funcţionează sau nu, în funcţie de opţiunea socială personală, afectivă, culturală, educaţională a fiecăruia. Deci, peste aceste rigori nelingvistice intervine totuşi, aş spune, o lipsă de libertate lingvistică – în ce sens? Nu în sensul că avem un număr limitat de foneme, de morfeme, de semene, ci în sensul că limba, prin natura ei, fiind un dat – în matriciat se spune „dumnezeiesc" – are nişte limite pe care noi, vrînd-nevrînd, le cunoaştem şi le respectăm instinctiv, toţi, indiferent de opţiunea politică, culturală; ştim că există cuvinte care sînt bune şi cuvinte care sînt rele, cuvinte tabu, cuvinte porno; indiferent ce opţiune liberală, comunardă avem, în faţa cuvintelor avem nişte reţineri care ţin de un soi de – să spun – lipsă de libertate a expresiei. În clipa în care aceste lucruri nu mai sînt respectate, nu mi s-a întîmplat individ cu care să vorbesc care să nu

recunoască că un anume cuvînt este rău, urît, nu trebuie să-l folosim. Dar el își iese din fire, sau poate că își iese din fire ori de cîte ori se găsește în momente de tensiune, depășește această limită a expresiei, și intră în libertatea de expresie pe care încercăm să o combatem aici. De ce se petrece acest lucru? Lucrurile au fost spuse.

D.I.: Dacă îmi permiteți, cred că ar trebui să facem această delimitare – pe care o începusem și n-am mai dus-o la capăt – între libertatea de exprimare și libertatea de expresie. Chestiunea primă privește dimensiunea social-politică a limbii, să-i spunem și, din acest punct de vedere insist asupra acestui fapt: nu cred că este vorba de credibilitate; nici un cuvînt – ferească sfîntul să dăm din nou vina pe cuvînt! și poate nici pe cel care exprimă ceva, pentru că o societate democratică, organizată democratic, ia în considerație conținutul celor care se comunică, nu cine a transmis acel conținut.

L.C.: La modul ideal, așa stau lucrurile...

D.I.: Eu cred că șansa noastră de a merge mai departe este să privim la modul ideal; dacă vom privi lucrurile la modul concret, spunînd: *aici la noi – așa, aici la noi – așa se întîmplă, la noi nimeni nu te crede, poți vorbi oricît...* nu se poate!

Celălalt aspect, al libertății de expresie, ridică o altă problemă fundamentală, mi se pare: raportul dintre adevăr și minciună. Dacă vrem să luăm în considerație presa de astăzi, nu puncte de vedere politice, să zicem, determină injurii... nu înțeleg ce punct de vedere politic ar putea determina recurgerea la un cuvînt urît, la injurie – ce punct de vedere de altă natură, dacă nu politică, ar putea determina injuria. Injuria ține de limbajul familiar, prin urmare, de multe ori aș spune că aspectul acesta de limbă insultătoare, injurioasă, de care presa românească de astăzi este plină, are de la început această funcție, pe care limba n-a avut-o niciodată, în esența ei: funcția de a lovi, funcția de a jigni. Această funcție eu am chemat-o undeva *funcție etică*, cu mai multe sensuri, mai multe direcții. Funcția etică a limbii a avut pînă astăzi, sau pînă în anumite epoci, un singur conținut, sau o singură direcție: a fixa apartenența la o anumită naționalitate și, deci, la o anumită cultură. Astăzi, funcția etică, cu datul negativ, de fapt, al limbii, a căpătat această funcție: limba mijloc de lovire, limba instrument agresiv.

C.S.: Aș propune, depășind acest cadru socio-lingvistic care a fost absolut necesar, ca următorul popas, următorul demers al discuției noastre să se oprească la ceea ce se numește cultivarea limbii ca o permanență.

Și pentru că domnul profesor Irimia aducea în discuție mai devreme spusele lui Eminescu, vă propun un citat în care Eminescu vorbește – firește, cum numai el o putea face – tocmai de această responsabilitate asumată, care ține în viață și treaz un popor. Spune Eminescu la un moment dat: „Ideea comună, fie cea religioasă, fie cea politică, fie cea lingvistică, seamănă cu o

toartă pe care olarul o pune oricărei oale, încît le poţi înşira şi aduna pe toate la un loc pe un fir de aţă. Fără idei comune un există popor".

Vă propun, aşadar, să discutăm despre această cultivare a limbii ca o permanenţă şi despre rolul lingvistului, profesorului de limba română, a specialistului, în această acţiune.

Deci, după ce am definit libertatea de expresie şi libertatea de exprimare, să vorbim despre cultivarea libertăţii de exprimare ca o permanenţă. Cine trebuie să o facă şi cum?

GRAI ŞI SUFLET ROMÂNESC – Radio Iaşi, 29 iulie 1996

Camelia Savitescu: Bun găsit, dragi prieteni... S-au împlinit 215 ani de cînd Samuil Micu, împreună cu Gheorghe Şincai, au publicat prima gramatică românească, *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae.* Atunci, cum spunea Fănuş Neagu, limba noastră, de la Dunăre şi de la Argeş şi din toate rîurile s-a aşezat în tipar de vecie, o mie de canoane şi toate de înviere, ca laptele mamei, ca aurul din cazanii şi ceara din psaltire. Cuvîntul şi-a găsit dimineaţă, amiază şi seară. Cu două sute şi ceva de ani în urmă, verbul *a fi* l-a chemat alături pe verbul *a avea* şi, de atunci, fiinţa românească nu se mai poate rupe în două... Nici un cuvînt nu e nesiprăvit, păcătos sau lichea – spune acelaşi Fănuş Neagu. Toate ştiu să fie durute, şi primăvară şi toamnă, şi să aducă apa vie din miazănoapte şi miazăzi. Gramatica, gramatica e ţara care le încălzeşte cu fructe şi cu frunze, şi le dă să aleagă inelele cu care pot străluci în lumea vorbirii. Zevzecii cred – şi din nou citez din canoanele de miere ale lui Fănuş Neagu – cred deci că ea, gramatica, duce oamenii la spînzurătoare şi ei, mîndri, nu găsesc funie, că a fi gramatical înseamnă a încălţa pantofi mai mici decît porţi şi asta fiindcă mari scriitori, cum a fost de pildă Tudor Arghezi, forţînd regulile gramaticii, dar în spiritul viu al gramaticii, au dat la iveală versuri fără asemănare. Tudor Arghezi, plin fiind de prea multă limbă română, nu bătea cuvintele cu joarda şi nu le jupuia de şapte rînduri de piei, ci el scotea din firea lor partea de cîntec nevăzută şi tăinuită de începuturi. Furios pe comportarea prea cuminte a anumitor reguli, el le-a umplut urechea cu o muzică nouă. A vorbi şi a scrie gramatical înseamnă aşadar a avea puncte cardinale. Gramatica e lumina limbii române; fără ea, cuvintele ar fi cu ochii arşi de uitare şi şi-ar pierde potecile...

Despre această nevoie permanentă de echilibru, aşezînd cuvintele între libertatea de expresie şi libertatea de exprimare vom vorbi în ediţia de astăzi a emisiunii, împreună cu profesorul univ. dr. Dumitru Irimia, cercetător dr. Cristina Florescu, cercetător Lucia Cifor. Despre cultivarea libertăţii de exprimare, ca o permanenţă, aşadar. Cine trebuie să o facă şi cum?

Cristina Florescu: Bună idee, cea lansată anterior, nu am întîlnit nici o persoană care să nu fie de acord că trebuie să ne exprimăm civilizat, dar foarte puţini o fac, în anumite momente. Foarte mulţi o fac, dar foarte mulţi – nu.

Care este, ca să spun aşa, motivaţia acestui aspect? Pentru că este clar că ne găsim într-o situaţie, să zicem, inedită, după '89. Prima motivaţie, consider eu, care ţine de educaţia prin limbaj, sau educaţia prin limbaj şi a limbii, este aceea că, de prin anii 1930, nu se mai studiază în liceu, la nivel de liceu, arta cuvîntului – retorica. Retorica poate fi – şi aici am o părere relativ diferită de cea a domnului Irimia – retorica poate fi şi o artă marţială. Deci, cuvîntul, dacă-l privim ca instrument, poate fi şi frumos, şi urît. Şi util, şi inutil, şi agresiv, şi neagresiv, în primul rînd neagresiv. Deci, noi trebuie să învăţăm prin retorică, prin arta cultivării cuvîntului, trebuie să învăţăm să spunem chiar lucruri neplăcute, poate de cele mai multe ori neplăcute, într-o manieră acceptabilă.

C.S.: Dar adevărată.

C.F.: Adevărată... O a doua motivaţie este legată de existenţa efectivă a limbajului de lemn, căci, pe de o parte, limba nu era cultivată, modalitatea de exprimare, de expresie a limbii nu era cultivată, pe de altă parte se cultiva, dacă putem spune, limba de lemn, şi această limbă de lemn a dus la o polarizare a expresiei – pe de o parte, totala lipsă de expresivitate, clişeul lingvistic de lemn şi, după '89, această explozie: maxima expresivitate.

C.S.: Da, deci lipsa acestei libertăţi de exprimare, dar mai ales a libertăţii de a exprima ceea ce gîndeşti a creat limbajul de lemn.

Lucia Cifor: Da, printre altele a fost şi aceasta, dar vreau să mă leg totuşi de faptul că eu nu cred că retorica este singura soluţie salvatoare, pentru că retorica este, printre altele, *ars benedicendi*, adică arta de a spune bine, de a spune just, şi nu arta de a spune frumos. Pentru că, dacă începem să spunem frumos putem să vorbim frumos despre lucruri urîte, dar n-am rezolvat nimic, dimpotrivă, putem să minţim mai bine. Şi cred că limbajul de lemn are printre altele ca izvor principal minciuna, şi modul de a întreţine în permanenţă această minciună şi de a o perfecţiona aproape expresiv, de a o duce pe culmi, pentru că aceste clişee sînt expresive; să nu uităm că specialiştii care s-au ocupat de limba de lemn discută metaforele din limbajul de lemn, această eflorescenţă a metaforelor care nu mai comunică nimic şi care deturnează intenţiile propriu-zise ale comunicării. Eu cred că putem vorbi, şi ar trebui să vorbim, în momentul de faţă, de riscurile pe care le presupune asumarea libertăţii de exprimare, în condiţiile în care nu avem o educaţie lingvistică, să spunem, adecvată, şi nu avem o bună situare în limbaj, pentru că nu avem o bună situare în existenţă, acolo unde sîntem fiecare – profesional, social, politic, cultural. Şi cred că de aici vin toate devierile sau, cel puţin, o mare parte dintre ele, atunci cînd, nefiind suficient de consecvenţi în ceea ce exprimăm, suficient de puternici – pentru că nu avem consistenţa realităţilor despre care

ne exprimăm sau pentru că nu avem motivaţia necesară să fim convingători... toate acestea converg sau toate acestea se transformă în riscuri ale libertăţii de exprimare, de aceea putem să exprimăm orice şi totuşi nu sîntem crezuţi, nu sîntem auziţi măcar, nu sîntem înţeleşi, şi aşa mai departe. Cine poate să facă această educaţie lingvistică? Cred că sînt chemaţi absolut toţi, de la părinţi, în orice împrejurare, dar în special şcoala este chemată să repună omului, elevului, viitorului om nişte probleme care ţin de fapt de întrebări ca: ce cauţi pe lume, ce vrei, cum te exprimă şi cum îţi exprimi sau îţi poţi susţine acest crez... adică există o motivaţie globală şi – să spunem – fundamentală, care este aceea a situării în existenţă, a situării în lume şi apoi situarea prin limbaj în această lume, cum anume te raportezi la limbaj şi la ceilalţi prin limbaj.

C.S.: Şi atunci revin cu insistenţă la întrebarea: care este rolul specialistului?

C.F.: *Şi* al specialistului.

D. Irimia: În primul rînd întrebarea s-a pus pentru amîndouă sintagmele. Or, eu persist în a crede că există o deosebire foarte mare între cele două conţinuturi pe care le discutăm. În libertatea de exprimare, să zicem, în cultivarea libertăţii de exprimare, dacă vreţi dv., specialistul nu are nici un rol. Aceasta este o chestiune de instituţionalizare. Libertatea de exprimare trebuie să pătrundă în conştiinţa celui care vorbeşte, în acest sens: dacă eu mă folosesc de libertatea de exprimare pentru a încălca adevărul, eu voi fi pedepsit. Cine educă în sensul acesta... mi-e teamă că educarea conştiinţei de către profesori, specialişti etc., nu e posibilă. Ea se poate produce, deci se poate da libertăţii de exprimare esenţa pe care o are într-o societate omenească – omenească, spun, dar, dacă vreţi, democratică – numai instituţional, prin instituirea unor sancţiuni, să fie foarte limpede, de orice natură ar fi acestea.

Libertatea de expresie, însă, pe care noi vrem să o educăm şi putem să o educăm trebuie să se întemeieze pe acest raport adevăr – minciună la toate nivelele, începînd de la şcoala generală, gimnaziu, universitate şi aşa mai departe. Să ştim că limba este înainte de toate frumoasă şi înainte de toate, hai să-i spunem – sfîntă. Am mai dat cîndva acest exemplu, am mai purtat cîndva această discuţie, foarte vizibil în Eminescu, între doi termeni: luaţi termenul românesc *cuvînt* – care este, prin urmare, esenţa limbii, esenţa limbii în sensul – vreau s-o spun – sacru, sacralitatea stînd în respectarea adevărului şi în respectarea celui din faţa ta. Or, ca să demonstrăm lucrul acesta, observaţi în ce sintagme, în ce locuţiuni intră termenul *cuvînt* – intră numai în locuţiuni de tip pozitiv: *este om de cuvînt, îmi dau cuvîntul, el are cuvînt, el îşi ţine cuvîntul*, adică o zonă în care nu va intra niciodată termenul *vorbă*, pentru că termenul *vorbă* are datele negative. Prin urmare, aceasta trebuie noi să educăm la elev, student sau la oricine altcineva dispus să înveţe limba română şi să se adîncească puţin în conţinutul ei, şi din conţinutul ei să plece de la expresie. Pentru că, din păcate, dacă astăzi s-a populat – să spunem – vocabularul limbii

române în primul rînd cu termeni urîţi – vom spune că sînt şi termeni urîţi, nu în sine, ci pentru că vin – cum spunea Cristina – vin din alte situaţii de comunicare – este pentru că expresia... merge pe cont propriu, a scăpat de sub control, adică s-a îngîmfat aşa de tare expresia încît crede că ea poate face orice: ignorarea adevărului, ignorarea celui din faţă, cel cu care vorbeşte şi aşa mai departe; or, pe noi nu ne interesează acum că această mergere pe cont propriu se produce prin cuvinte dure, prin apartenenţa lor la limbajul familiar, ci ne interesează pentru că se produce prin cuvinte mincinoase. Aici, legătura cu limba de lemn – cum a încercat s-o facă Lucia, şi eu zic foarte bine – legătura cu limba de lemn este extraordinară, dar în ce sens: limba de lemn încărca cu agresivitatea formulelor frumoase lipsite de conţinut, limba aceasta – să zicem, a presei, a publicisticii, pe care o auziţi şi în Parlament – este agresivă prin urîţenia sintagmelor lipsite de conţinut.

C.S.: Numitorul comun rămîne agresivitatea, în primul rînd.

D.I.: Exact, dar unul te agresa prin frumuseţe, prin minciuna din spatele frumuseţii, cestălalt prin minciuna din spatele urîţeniei. Prin urmare, sînt teritorii diferite.

C.F.: N-aş vrea să se păstreze impresia că retorica este arta de a învăţa să vorbim mincinos...

D.I.: Din păcate, este şi asta!

C.F.: Asta este distorsionare a obiectului retoricii, eu tocmai asta vreau să spun.

D.I.: Cineva a spus că limba a fost inventată de om cînd a simţit nevoia să mintă. Da, este un american...

C.F.: Atunci toată limba este retorică şi atunci startăm, vorbim prin intermediul computerului!

D.I.: Nu, nu...

C.F.: Retorica ne învaţă morala exprimării; noi ne putem răni, să zicem, în mod brut, involuntar, utilizând cuvîntul, şi la aspectul ăsta mă refeream, la aspectul civilizator, civilizat al cuvîntului; retorica ne învaţă să ne exprimăm civilizat. Putem spune un lucru nu ascunzîndu-l, ci spunîndu-l într-o manieră cît mai proprie, dar îl putem şi trebuie să îl spunem civilizat.

C.S.: Am înţeles, doamna Florescu. Deci, a cultiva, în situaţia despre care vorbim, despre libertatea de exprimare, înseamnă a ne feri, a ne păzi de agresivitatea cuvintelor, în primul rînd ferindu-ne de agresivitatea minciunii!

D.I.: Bun, să revenim la această libertate de expresie: cine o limitează. Aş spune că o limitează adevărul, dar adevărurile sînt de diferite tipuri: adevărul poetic – eu zic că ar trebui să ne oprim şi la el –, adevărul cetăţenesc, hai să-i spunem, adevărul uman în general, adevărul ştiinţific şi aşa mai departe. Problemele cele mai multe le ridică adevărul cetăţenesc, sau civic, în sfîrşit, adevărul de toată ziua, şi adevărul poetic. Din acest punct de vedere avem exact acest drum, pe care cultivarea limbii, ceea ce se numeşte cultivarea limbii,

trebuie să-l urmeze. Acest adevăr este comun tuturora, dar fiecare, şi în fiecare epocă, adevărul lumii în care ne mişcăm. Trebuie să admitem că adevărul românesc ne este comun tuturora, nu ne interesează adevărul social, imediat – acesta este altceva – adevărul fiinţei umane este al tuturora. Şi această cultivare a limbii înseamnă tocmai diversificarea, pe cît posibil, a mijloacelor de expresie, pentru a pătrunde cît mai adînc în adevărul fiecăruia dintre noi, individual, sau, mai exact, în modul în care există adevărul acesta comun, ca fiinţă umană, în fiecare dintre noi, a raportului dintre fiinţa individuală şi fiinţa colectivă care este un popor, şi fiinţa umană, care este dincolo de popor. De aici acest joc pe care limbile îl joacă, hai să spunem, fără ca vorbitorii să ştie, în definitiv, ce înseamnă îmbogăţirea cu neologisme, ce înseamnă reîntoarcerea uneori la forme depăşite – nu înseamnă cumva permanenta reaşezare a raportului dintre mine, colectivitatea din care fac parte şi lume? Este o permanentă reaşezare, de aceea cultivarea limbii înseamnă o permanentă nuanţare a expresiei, cu un singur diriguitor, însă: adevărul. Dar, înţelegeţi, adevărul în sens foarte adînc, nu adevărul întîlnirii mele cu Lucia, de pildă – sigur, şi acesta este un adevăr, dar cînd el va ajunge să marcheze ceva...

C.S.: De pe acest piedestal al adevărului aş mai adresa o întrebare: care este raportul dintre naţiune şi limbă? De ce pun această întrebare: pentru că, în timp ce unii lingvişti români îşi pun probleme precum scrierea cu *î* din *a*, lingvistica generală şi sociologia europeană sînt preocupate de un concept cu adevărat însemnat, şi anume limba naţională. Căderea comunismului în Europa noastră de Est, dar şi disensiunile naţionale din Occident, în cea mai mare parte legate de limbă, au adus în actualitate relaţiile dintre comunitatea naţională şi limba sa. Altfel spus, sub formă interogativă: dacă unui stat trebuie să-i corespundă o singură limbă sau dacă o limbă poate defini şi delimita un stat. Cîte limbi, atîtea state?

D.I.: Bun, să ne înţelegem, chestiunea statului nu are nici o legătură cu discuţia noastră. Nu ştim cine construieşte şi cine mărgineşte statele, cine dă contururi statelor, sau ştim: o istorie care cel mai adesea este agresivă, o trădare – ca cele care s-au întîmplat cu naţia românească în 1812 şi în 1940. Prin urmare, nu se pune problema raportului dintre limbă şi stat. Elemente din istoria unor comunităţi – să spunem – au putut decide într-un fel sau altfel împotriva adevărului istoric. Singura problemă care se pune este cea a raportului dintre limbă şi naţiune, sau naţionalitate, iar acesta este un raport de consubstanţialitate, cel puţin pentru situaţiile europene – este ceva mai complicat de discutat situaţia Americii Latine sau a altor continente.

Istoria Europei însă este aceasta: a mergerii împreună, sau măcar foarte aproape, în cazul unor limbi de origine slavă, în orice caz statele cu limbi romanice au mers în această consubstanţialitate *istorie limbă – istorie a poporului*. Dar nu numai în faptul că au vorbit acea limbă sau şi-au format-o pe măsură ce s-au format ca popor, ci şi-au format modul de a fi – apropo de cine

ne dă nouă o anumită identitate, modul de a fi în lume este creat în spaţiul unei limbi; eu aş spune aşa: însuşi faptul că cineva, om politic – asta este important, cine este emiţătorul, propunătorul – a simţit nevoia să spună că e o altă limbă ca să spună că e un alt popor dovedeşte că legătura dintre popor şi istorie este foarte strînsă. Mai departe, însă, nu se poate dovedi că poporul care locuieşte la Chişinău, Bălţi, Cernăuţi, în ţinutul Herţei... este altul decît poporul român. Nu se poate dovedi asta decît ignorînd total istoria, dar nu se poate de asemenea dovedi nici celălalt lucru: că limba pe care o vorbeşte acest popor român la Cernăuţi, la Herţa, la Hotin, la Boian, la Chişinău, la Bălţi, la Cahul, Soroca, că limba aceasta este alta – nici asta nu se poate dovedi, pentru că le punem faţă în faţă şi este evident că au aceeaşi structură gramaticală etc., etc.

Prin urmare, cele două luate separat rămîn în fiecare în spaţiul său, limba vorbită în nordul Bucovinei şi în Basarabia stă în spaţiul limbii chemată română – au demonstrat-o savanţii, nu trebuie să mai discutăm –, cele două popoare, iarăşi, aflate dincolo de graniţele care s-au stabilit prin trădare şi prin agresiune, prin violenţă, iarăşi sînt acelaşi popor. Că aparţin altor state, nu e problema noastră.

C.S.: Deci, domnule profesor, hotarele statelor pot fi oricare...

D.I.: Le decid cei care au forţa...

C.S.: Dar *hotarele popoarelor le decide limba.*

D.I.: *Le decide limba şi istoria, deci fiinţa interioară.*

L.C.: Avînd în vedere însă situaţia europeană – pentru că vorbeaţi de hotarele lingvistice europene – şi discuţia despre limbă, raportul naţie – limbă, care se poartă acum, să nu uităm că sîntem totuşi în secolul XX, deci într-o perioadă în care se vorbeşte de integrare europeană, de existenţa unor posibilităţi care ar conduce la acel stat supranaţional. De altfel, e aproape făcută această unitate sau visată de multă vreme, care să aibă şi instrumente de comunicare unitare şi aşa mai departe... Aceasta însă ţine şi de o altă forţă, de o altă realitate – şi aici este lucrul cel mai regretabil: că nu se înţelege –, o realitate care nu neagă forţa individualităţilor care compun această unitate pe care o numim unitatea europeană. Pentru că nici un organism viu nu funcţionează corect dacă este neglijat unul dintre segmentele sale. Cu atît mai mult nu se poate să funcţioneze un sistem european, să zicem, care ar vrea să-şi apropie şi culturile, şi civilizaţiile, sau să înglobeze şi limbile acestor culturi, nu se poate să nege sau să anuleze identitatea unei limbi şi a unui popor care se poate la un moment dat încadra în această idee europeană.

C.S.: Adică, numai în deplină libertate de expresie şi adeziune se poate afirma dreptul la existenţă al comunităţilor etno-lingvistice din Europa de azi.

L.C.: Sigur, şi prin respectul pentru fiecare parte care intervine... discuţia pe care a purtat-o azi dl. profesor Irimia este cu atît mai gravă cu cît realităţile sînt pur şi simplu anulate sau ţinute la distanţă, se aruncă asupra lor un văl ca şi cum nimeni nu mai are rost să discute despre aceste lucruri, cînd ne unim

acum cu toţii, cînd formăm un amalgam, dar se confundă de fapt această identitate cu un amalgam de culturi.

D.I.: Eu aş aduce în discuţie două momente foarte importante, legate de aceeaşi problemă – unul românesc, momentul Eminescu, care în *Geniu pustiu* are această imagine despre popoare, culturi, limbi, comunităţi, umanitate: umanitatea – spune el – este o prismă. Aşadar, frumuseţea umanităţii, încă o dată, este să-şi păstreze şi să-şi apere toate laturile prismei. Oricare din laturi dispărută, toate celelalte pierd ceva.

Al doilea moment se cheamă Tullio di Mauro, acum probabil 15 ani, cînd s-a pus o problemă foarte gravă în Italia: domnilor, ce facem, rămînem la coada comunităţii europene dacă nu ne apucăm să învăţăm toţi engleza! Şi Tullio de Mauro zice: învăţaţi şi engleza, domnilor, dar învăţaţi-vă limba naţională dacă vreţi să existaţi în Europa, de orice natură ar fi această Europă! Să fie foarte limpede...

C.F.: Aici poate fi invocată şi grija permanentă a Academiei Franţei de a epura puţin din *franç-anglais*-ul care ajunge să fie...

D.I.: Sigur că da, Franţa a impus chiar penalităţi, penalizări foarte dure

C.F.: şi lucrurile sînt reluate periodic cu o tenacitate de la care lingviştii noştri ar trebui să înveţe foarte mult. Şi nu atît lingviştii, pentru că noi ne implicăm foarte mult în toate aceste probleme, cît ponderea care este dată, în viaţa socială, lingvistului. Deci, cultivare limbii ţine şi de acest aspect, şi aici cred că s-ar putea lega şi credibilitatea de care vorbea Lucia, şi aspectul moral susţinut de dl. Irimia; problema este foarte veche şi ţine de puterea cuvîntului, hai să spunem, asupra sufletului naţional şi asupra sufletului individual. Îmi permiteţi să citez din bătrînul Gorgias care, înainte de Platon, ne spunea (prin traducerea lui Pippidi): „Aceeaşi virtute o are cuvîntul asupra întocmirii sufletului pe care o au leacurile asupra întocmirii trupurilor. Cuvîntul este un crai puternic, mic şi prizărit la trup, în stare să săvîrşească isprăvile cele mai dumnezeieşti”.

C.S.: Ca o concluzie a întîlnirii noastre de astăzi, să mai spunem odată ceea ce s-a mai afirmat de la acest microfon: că *hotarul poporului român pe care noi îl recunoaştem este hotarul limbii române.*

GRAI ŞI SUFLET ROMÂNESC –
Radio Iaşi, 15 ianuarie 2003

Camelia Savitescu: Doamnelor şi domnilor, bună seara, sînt Camelia Savitescu şi am bucuria de a vă prezenta invitatul acestei seri, care este, în sensul cel mai adevărat al cuvîntului, mai întîi de toate, eminescolog. Este vorba de domnul profesor universitar doctor Dumitru Irimia, căruia îi spun mai întîi *Bine aţi venit!* şi îi mulţumesc că a acceptat invitaţia!

D. Irimia: Vă mulţumesc că m-aţi invitat. Mă bucur chiar să fiu aici, la dv., pentru că totdeauna m-am simţit foarte bine, totdeauna însemnînd foarte mulţi ani...

C.S.: Colaborator apropiat al postului de Radio Iaşi şi, chiar mă laud, al emisiunilor *Memoria cuvintelor* şi *Grai şi suflet românesc*, am avut bucuria de a-l avea pe domnul Irimia şi profesor la Facultatea de Litere.

D.I.: Mă bucur să ştiu că a fost o bucurie...

C.S.: O să fac mai întîi o lectură foarte succintă a unei cărţi de vizită impresionante, aş spune. Domnul profesor univ. dr. Dumitru Irimia este absolvent al Facultăţii de Filologie a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, secţia de Limbă şi literatură română, acolo unde este acum profesor, spuneam – şi repet – este eminescolog în adevăratul sens al cuvîntului; una dintre fostele colege ale Domniei sale (doamna profesor Sorina Bălănescu) a spus că rar i-a fost dat să întîlnească oameni care pleacă la drum cu o idee şi merge pînă la capăt cu ea. Încă din anul I de facultate, domnul profesor a ştiut că se va ocupa de viaţa şi opera lui Mihai Eminescu, şi a făcut-o în foarte multe feluri. Şi-a dat un doctorat cu o teză despre limbajul poetic eminescian, este cel prin strădania căruia s-a înfiinţat la Iaşi Catedra Eminescu. Domnia sa a şi scris mult despre Eminescu, cea mai recentă provocare fiind un *Dicţionar...*

D.I.: *Dicţionarul* l-am proiectat de mai multă vreme, sperăm să mergem tot aşa, încă multă vreme. Dezvoltarea lui ar trebui să aibă mai multe volume, deocamdată au ieşit primele două.

C.S.: ...şi ceea ce este foarte important, este iniţiatorul şi organizatorul Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu", colocviu care continuă şi, în ciuda tuturor piedicilor, a reuşit, an de an, să adune la Iaşi, în cetatea poeziei, pe cei care doresc să-l cunoască şi să-l iubească pe Eminescu. Pare-mi-se, anul acesta urmează să fie a XVII-a ediţie, nu?

D.I.: Nu!

C.S.: Nu?

D.I.: Este a XXIV-a ediţie.

C.S.: A XXIV-a! De altfel, şi la Veneţia, unde domnia sa a fost, între 1999-2001, director adjunct al Institutului de Cultură şi Cercetări Umaniste, fiind şi vicepreşedinte al Societăţii Filologilor din România, la Veneţia a organizat un Colocviu Internaţional „Mihai Eminescu". Acest lucru se petrecea în anul 2000.

D.I.: În *Anul Eminescu.*

C.S.: *Anul Eminescu*, sigur că da. Mai spun despre domnul profesor că este iniţiatorul şi organizatorul Colocviului Naţional de Lingvistică, Poetică, Stilistică, Iaşi – 1985, iniţiatorul şi organizatorul Conferinţei Naţionale de Filologie „Limba română azi", ediţii...

D.I.: anuale...

C.S.: ...anuale, care se ţin la Iaşi şi la Chişinău.

D.I.: Da, e o manifestare foarte importantă.

C.S.: Ne va explica domnul profesor de ce sînt atît de importante, dar mai întîi să începem cu Eminescu, o întreprindere extrem de dificilă, foarte grea, la care s-a angajat domnia sa, după cum spuneam, de cînd era student în anul I. De ce?

D.I.: Poate fi surprinzător ce spun eu acum dar, din liceu, de fapt, a venit provocarea, şi provocarea am avut-o dinspre profesorul meu de română, limbă şi literatură română, domnul profesor Nicolae Steţcu, nu în sensul direct pe care îl înţelegem de obicei, ci în modul în care am putut să discutăm noi, toţi elevii, despre Eminescu, într-o vreme în care despre Eminescu trebuia să vorbim pomenind numai *Împărat şi proletar* şi despre o poezie care, de fapt, nici nu-i a lui Eminescu – *Viaţa*. Or, acest profesor Steţcu ne vorbea despre Eminescu cel adevărat... şi atunci am înţeles că există două feluri de a fi: unul al şcolii şi unul al culturii reale, şi atunci am voit să-l cunosc mai îndeaproape pe Eminescu şi am stat îndeaproape de acest profesor Steţcu, unul dintre profesorii din învăţămîntul secundar care au produs mult în cultură... pentru că astăzi există această ruptură, să-i spunem, în planul cercetării ştiinţifice şi al afirmării ştiinţifice: profesorul din universitate pare destinat şi compatibil cu cercetarea ştiinţifică, în timp ce cel din şcoala preuniversitară, să-i spunem, e tratat oarecum de la distanţă, fără temei. Dacă am lua în considerare perioada interbelică în care se înscrie şi acest domn profesor Steţcu, care şi-a continuat, spre norocul nostru, activitatea pînă tîrziu, am observa că importanţi oameni din cultura românească au rămas la catedră în învăţămîntul liceal. Este foarte important să încercăm, eventual – cine poate – să anulăm această artificială graniţă între învăţămîntul universitar şi cel preuniversitar în ceea ce priveşte pasiunea pentru cercetare, pentru că ea poate exista deopotrivă în amîndouă spaţiile, după cum poate fi deopotrivă de falsă în amîndouă spaţiile.

C.S.: Poate există, şi trebuie să existe, cu atît mai mult cu cît viitorul cetăţean al României...

D.I.: ...se formează, în primul rînd, în liceu.

C.S.: ...se formează în liceu, acolo se pun bazele culturii adevărate. Şi, ca să ajung iarăşi, mereu şi mereu, la Eminescu, să ne amintim ce scria Mihai Eminescu la un moment dat, în „Curierul de Iaşi": că lipsa de cultură adevărată este egală cu lipsa de moralitate, în sensul înalt al cuvîntului.

D.I.: Da, absolut.

C.S.: Şi atunci cu atît mai important este ca profesorul adevărat, *profe-sórul* de liceu şi de gimnaziu...

D.I.: ...şi în primul rînd cel de limba şi literatura română, trebuie să aibă locul său central în şcoală – trebuie să i se dea, să i se re-dea acest loc.

C.S.: Este cel care-i învaţă în primul rînd pe elevi să deschidă cartea.

D.I.: Şi eu aş adăuga: sper că această diferenţă este bine sesizată şi, prin urmare, aduse la un loc cele două: ***cultura este extrem de importantă,***

atitudinea față de cultură este încă mai importantă, or, atitudinea față de cultură este construită de profesor. Dacă elevul ajunge sau nu să-şi asume o anume cultură, poate depinde de o serie de factori, să spunem, economici şi intelectuali, dar atitudinea față de cultură este prin excelenţă dată de profesor, şi elevul nu mai are elemente care să-l sustragă asumării acestei atitudini. Aş observa că, la noi, interesul arătat atitudinii, în general, în orice direcţie ne-am mişca, este ca şi zero.

C.S.: Este perfect adevărat, dar este extrem de trist, gîndindu-ne – ce vorbeam noi ceva mai înainte – la efectele, la prelungirea unor efecte în timp, în fond înseamnă o generaţie, două, trei, care – vorba dv. – nu numai că nu are apetenţă pentru cultură, dar are şi o anumită atitudine...

D.I.: ...atitudine negativă.

C.S.: ...faţă de cultură, şi atunci este pînă la urmă explicabil să auzim fraze ca cele spuse prin '90: *Noi muncim, nu gîndim.*

D.I.: Am să amintesc acum o frază ultimă, ultima ajunsă pînă la mine, a lui Dabija, în legătură cu Adunarea Congresului Scriitorilor, care invocă pe politicieni, cînd aud că X este scriitor: *Eşti scriitor? Da. Da' carte ştii?...* Deci asta este atitudinea omului politic faţă de scriitor: ignorarea specificului şi atitudinea de distanţare, dacă nu cumva şi de dispreţ.

C.S.: Vom reveni asupra acestei probleme, care este extrem de importantă, mai ales cînd este vorba de punctul de vedere al unui om care este la catedră de ceva vreme...

D.I.: Da, am cam mulţişori ani, patru decenii...

C.S.: Patru decenii înseamnă atîtea generaţii care au trecut, aş spune, nu numai prin mînă, ci şi prin suflet, nu?

D.I.: Da, sînt generaţii cu care m-am înţeles foarte bine şi mă bucur cînd mă întîlnesc cu ei... Aţi invocat aici cîteva manifestări, între altele, această întîlnire, Colocviul Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu", mi-a dat ocazia, prilejul, mi-a dat, spun eu, ocazia fericită de a stabili raporturi foarte bune, de a cunoaşte atitudinea şi mişcarea studenţească din toate centrele universitare; or, ceea ce este foarte important, dincolo de dificultăţile economice, care s-au depăşit cu eforturi, dar s-au depăşit, este că acest Colocviu s-a desfăşurat fără întreruperi, şi în aceleaşi condiţii, cu aceeaşi *stare de libertate*, şi înainte de '89 şi după '90. Sînt destule mărturii din partea celor care au participat şi care astăzi – vreau să spun, este de asemenea un lucru important – sînt în universităţi româneşti lectori, conferenţiari, sînt înscrişi în activităţi de cercetare foarte serioase, deci toţi s-au format, aş spune, ca fiinţe libere, în întîlnirile de la Iaşi. Aşteptau întîlnirile de la Iaşi nu numai pentru cunoaşterea mai exactă a operei lui Eminescu, ci era un fel de gură de aer – am ştiut-o de la mulţi, atunci chiar, şi am auzit-o mărturisită şi după aceea.

C.S.: Altfel nici nu s-ar explica faptul că studenţi din absolut toată ţara veneau aici, mai ales că acest Colocviu se ţinea în luna mai, în perioada dinaintea sesiunii...

D.I.: Era o perioadă foarte grea.

C.S.: Domnule profesor, vorbeam de preocupările dv. de a cerceta opera şi viaţa poetului nostru naţional, cercetări care s-au materializat nu numai în organizarea unor colocvii, cum spuneam, în înfiinţarea Catedrei Eminescu, dar şi în lucrări publicate. În 1979 apărea *Limbajul poetic eminescian* şi acum, de curînd, la sfîrşitul anului 2002, a apărut *Dicţionarul limbajului poetic eminescian*, volumele I şi II. De ce o distanţă destul de mare dintre 1979 – *Limbajul poetic...* şi apoi *Dicţionarul...*?

D.I.: Sigur, distanţa e mare între cele două lucrări, dar între ele există alte studii consacrate lui Eminescu, şi alte ediţii; consider foarte important să observăm că am pus în circulaţie două ediţii Eminescu într-o concepţie de un anumit mod, urmărind tocmai ceea ce aş spune că stă la baza deopotrivă a *Limbajului...* şi a *Dicţionarului...*, adică ideea că, prin Eminescu, în cultura românească, poezia se autonomizează, se desprinde ca o artă distinctă din interiorul a ceea ce se numeşte arta cuvîntului, iar limbajul poetic se distinge iarăşi ca o variantă autonomă, cu acestă concepţie, şi anume: noi avem cuvînt întemeietor de lumi semantice central în opera eminesciană. *Limbajul poetic...* îşi propunea atunci să identifice cîmpurile semantice şi semnificaţiile pe care le dezvoltă în opera lui Eminescu – atunci am avut în vedere numai poezia antumă, acum lucrez, mai demult, şi la poezia postumă – păstrez terminologia chiar dacă nu e foarte exactă – în timp ce acest *Dicţionar*, din care publicăm acum 2 volume, este o lucrare colectivă şi vrea să dea dimensiunile pe care le impune această înţelegere, adică lumea semantică a unui poet, lume la care se poate avea acces prin semnificaţiile unităţilor lexicale fundamentale – deci aceasta este: a avut nevoie de timp din motive diferite. Eu sper să nu mai curgă un timp la fel de lung între aceste dicţionare şi celelalte. Sînt nişte oameni tineri care au lucrat extraordinar: Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, Minodora Donisă, Mioara Săcrieru – au lucrat aproape pe nimic la un dicţionar pe care eu îl consider, şi în cît a apărut, şi în cît va apărea, o lucrare fundamentală în cultura românească, ca să mă refer la această lucrare de grup. Altfel, sper ca să se impună această idee care există în poetica modernă – putem avea acces la lumea semantică a unui scriitor dacă-i pătrundem lumea semnelor poetice fundamentale, nucleul semantic poetic esenţial, să-i spunem aşa, al scriitorului. Aş vrea însă să fac o precizare legată de întemeierea Catedrei Eminescu, şi este bine de făcut: da, în '90, cînd eram toţi plini de entuziasm, am găsit asentimentul colegilor mei şi am întemeiat această Catedră Eminescu, cu un program bine definit în amîndouă direcţiile, şi în direcţia didactică şi în direcţia de cercetare, adică aveam în statul de funcţiuni, cum se cheamă, norme de cercetare, iar în direcţia didactică aveam nişte cursuri, între altele, care se

adresau studenţilor întregii universităţi, cu specialişti din diferite domenii; din păcate, încetul cu încetul, trebuie să spunem lucrul acesta, această Catedră Eminescu aproape că nu mai există, a devenit un fel de colectiv al Catedrei de Limba română, în timp ce ea a început cu discipline care se aflau, erau distribuite la Catedra de Literatură, la Catedra de Limbă română, la Catedra de Filosofie sau la alte catedre, pentru că aveam logică, de pildă, şi altele – toate erau trecute în statul de funcţiuni al Catedrei Eminescu, ele au fost toate dispărute şi, la ora aceasta, cum am spus, e doar numele; totuşi lucrurile trebuie spuse pe nume: e doar numele şi un sentiment de amărăciune că Universitatea din Iaşi, în primul rînd Facultatea de Litere nu a înţeles că trebuie să facă toate eforturile pentru a duce mai departe ceea ce începuse în '90, şi nu pentru a dărîma... Deci Catedra Eminescu, aşa cum a fost concepută atunci şi cum a funcţionat pînă prin anii '94 sau '95, a fost desfiinţată.

C.S.: Aşa cum îmi îngădui să vă spun eu, pentru că vă cunosc, şi vă cunoaşte şi lumea, cred că veţi depăşi această amărăciune şi sper ca această Catedră să reziste – este păcat ca Universitatea ieşeană şi Facultatea de Litere să nu aibă o asemenea structură.

Eminescu a ajuns să reprezinte un capitol distinct, unic în istoria civilizaţiei române şi, nu mai puţin, al celei universale. Este motivul care v-a determinat să organizaţi la Veneţia un Colocviu internaţional „Mihai Eminescu" – se ştie că cercetătorii italieni, profesorii italieni s-au apropiat de poezia lui Eminescu – dacă ar fi să amintesc doar numele lui Ramiro Ortiz...

D.I.: ...Rosa Del Conte.

C.S.: Rosa Del Conte, sigur că da. Da, în anul 2000, aţi avut curajul, ca director adjunct la Institutul de Cultură şi Cercetări Umaniste de la Veneţia, să organizaţi un colocviu internaţional la Veneţia...

D.I.: Da, mă bucur că am avut acest curaj, mă bucur şi că am putut să-l duc la capăt, deşi, iarăşi, nu pot ascunde că, probabil, a deranjat foarte mult că acest colocviu s-a putut organiza – nu vreau să intru aici în detalii. Vreau însă să fac această precizare, că aveam cunoştinţă de gradul de cunoaştere a lui Eminescu în Italia, dar este adevărat: cunoaşterea unui creator poate avea acest atribut de „cunoscut" dacă depăşeşte nivelul cercului universitar, să spunem. Nu, în Italia nu a depăşit acest nivel şi presupun că nici alţi scriitori români nu au depăşit acest nivel. Trebuie să ne supărăm? Trebuie să încercăm eforturi în plus?... Sînt situaţii diferite. Vedeţi, în momentul în care se compară: vedeţi că românii îl cunosc foarte bine pe Victor Hugo, în timp ce francezii nu ştiu nimic despre Eminescu... sînt alte situaţii, este raportul dintre culturi care îşi spune punctul de vedere şi mai este şi altceva – atitudinea celor care se duc în universităţi italiene sau străine, din România. Ei sînt primii chemaţi să facă cunoscută opera marilor noştri creatori şi ei NU o fac. Direcţiile culturale din ambasadele române nu sînt preocupate... Eu, cunoscînd prin urmare amîndouă situaţiile, şi

aflîndu-mă, dintr-o întîmplare fericită, la Veneţia, am provocat această întîlnire, sigur – cu toate asigurările date de la început că NU se va putea face...

C.S.: ...şi s-a făcut.

D.I.: ...dar am provocat-o! nu numai în ideea de a fi mai bine cunoscut Eminescu în Italia, ci de a fi mai bine cunoscută cultura românească în Italia, pentru că, cu acest prilej, nu a fost numai un colocviu Eminescu, a fost o expoziţie de artă Val Gheorghiu, cea care este acum obiectul albumului *Uşi celebre, uşi umile* – o expoziţie extraordinară! –, a fost un concert de deschidere interpretat de *Cvartetul Voces*, susţinut într-una din bisericile renumite din Veneţia, arhiplină, vreau să spun, un concert de închidere susţinut de o mare pianistă – Lorry Wallfisch – de asemenea într-o sală arhiplină, cu propunerea – în afară de interpretul de excepţie – cu propunerea muzicii lui George Enescu, aşadar; mai adaug şi o expoziţie de manuscrise eminesciene... prin urmare, două expoziţii de lungă durată, două concerte de mare deschidere către lumea culturală veneţiană şi neveneţiană – pentru că prin Veneţia trece lume europeană foarte diferită – şi un colocviu la care, este adevărat, a participat mai puţină lume: specialiştii, cum se întîmplă şi la colocviile academiilor noastre... pe această idee că a fost puţină lume s-au scris pagini şi pagini în ziarele româneşti, uitîndu-se total, în mod conştient, în mod programat, că această întîlnire Eminescu a avut o deschidere mult mai amplă din punctul de vedere al culturii. Sîntem fericiţi că am putut scoate un volum, pentru că am editat şi volumul colocviului, şi el a ieşit în circulaţie în limba italiană şi franceză şi acum circulă prin bibliotecile Europei.

C.S.: Sînteţi un luptător, domnule profesor!

D.I.: Da, sînt, aşa m-am născut, n-am ce face, aşa m-am născut şi unii îmi spun că îmi port crucea. Da! îmi port crucea – dacă asta-i crucea mea, eu sînt fericit cu această cruce.

C.S.: Eu nu cred că v-ar fi plăcut să fiţi altfel.

D.I.: Nu, nu mi-ar fi plăcut. Şi dacă tot aţi invocat crucea, vreau să spun că, cu aceeaşi forţă de luptă – hai să-i spunem aşa – pentru că, din păcate, cei care sînt chemaţi să facă servicii culturii româneşti fac de cele mai multe ori deservicii, a trebuit aşadar să dau piedici la o parte ca să se organizeze la Veneţia – spun eu – un excepţional „An Brâncuşi", în colaborare cu Fundaţia Guggenheim, cu prezenţa unor specialişti de la Universitatea Ca'Foscari şi din România, de asemenea cu dificultăţi financiare dar, în sfîrşit, am reuşit, şi un extraordinar concert Dinu Lipatti, să pregătim o altă aniversare UNESCO, cu doi muzicieni renumiţi – Sherban Lupu şi Lorry Wallfisch – ţin să spun că au susţinut concertul în faţa membrilor Consiliului Europei întrunit la Veneţia pentru o dezbatere cu tema *Democraţia şi drepturile omului* – şi apoi la Treviso... şi altele, nu vreau să le înşir, deci, cu această caracteristică, dacă aţi identificat-o: sînt bucuros că ceva despre cultura românească s-a pus în circulaţie şi prin mine, nu numai prin mine.

C.S.: Vom reveni asupra acestei calităţi deosebite de luptător, pentru că, la urma urmei, sînteţi angajat şi într-o luptă mai largă, mai mare, să spunem, aceea de a apăra drepturile limbii române şi drepturile românilor de a-şi vorbi limba. Însă, înainte de toate acestea, aş vrea să spunem ascultătorilor că stagiile dv. în Italia sînt importante şi mai numeroase. Pentru că, între 1972-1974, invitatul acestei seri, domnul profesor universitar Dumitru Irimia, a fost lector de limba şi literatura română la universităţile din Torino şi Milano, între 1999-2001, cum s-a înţeles deja, a fost profesor de limba şi literatura română la Universitatea Ca'Foscari din Veneţia, iar în 1994 *visiting professor* la universităţile din Napoli şi Salerno.

Vorbeam de calităţile dv. de luptător, înverşunat, aş spune, şi mă duc iarăşi la Eminescu, care spunea că limba română ţine pînă acolo, pretutindeni, unde îşi vorbesc românii limba. Cel puţin astăzi sau, în aceste timpuri, e nevoie să apărăm această limbă care este vorbită şi în alte locuri, uitate şi de Dumnezeu, aş spune, dar şi de noi. Dacă mă gîndesc bine, chiar şi acest colocviu anual, „Limba română azi", ţinut la Iaşi şi la Chişinău, l-aţi organizat tocmai în acest scop!

D.I.: Da, pentru că noi, cei din România, noi uităm, cei din Basarabia nu uită că sînt parte din poporul român. Cei care se bat pentru această idee a unităţii limbii şi a poporului român nu uită, şi eu sînt sigur că nu vor uita niciodată. L-aţi invocat pe Eminescu, eu aş invoca o frază extrem de importantă: *Limba e stăpîna noastră*, importantă şi sub aspect teoretic – astăzi, teza aceasta o găsim la Heidegger, mult mai tîrziu decît Eminescu – dar importantă pentru că afirmă că limba este spaţiul în care fiinţa se regăseşte şi se apără; aşadar, limba e condiţia fundamentală a fiinţei româneşti. Nu întîmplător în Republica Moldova – probabil, singura ţară în sensul acesta – există o sărbătoare a limbii, chiar dacă nu este cu totul conştientă, să zicem, aşezarea ei în calendar sub acest semn, cu siguranţă în subconştientul intelectualităţii basarabene această idee a existenţei unei populaţii – în statut de popor – condiţionată de existenţa unicei limbi, a determinat aşezarea în calendarul importantelor sărbători a unei asemenea întîlniri, al cărei sens a fost simţit foarte tîrziu şi de guvernanţi. Anul trecut, de exemplu, au încercat s-o deplaseze, să facă sărbătoarea înainte, astfel încît lumea să uite de Ziua limbii, care este adevărata zi naţională.

Da, am iniţiat, tot într-un moment de mare entuziasm, această Conferinţă Naţională de Filologie Iaşi-Chişinău, cu un extraordinar profesor de la Chişinău, care astăzi nu mai este, profesorul Ion Dumeniuk, şi tot împotriva piedicilor de toate felurile – la Chişinău, economice – la Iaşi, am reuşit s-o ţinem an de an, inclusiv anul acesta. Sigur că a fost şi o tentativă de a face un fel de triunghi, Iaşi-Chişinău-Cernăuţi – a eşuat, nu am toate datele, presupun că programat a eşuat.

Ei, în interiorul acestei conferinţe – într-un an am reuşit să şi publicăm lucrările într-un volum – am reuşit să restabilim, să spunem aşa, această unitate românească în interiorul aceleaşi limbi şi a aceleiaşi culturi, şi am simţit, ori de cîte ori ajungeam la Chişinău – pentru că, iarăşi aş spune, la Iaşi nu se prea simte – am simţit această bucurie a românilor că sîntem împreună. Este foarte important. Evident, dincolo de sentimentul naţional care s-a întărit foarte mult în aceste întîlniri, lucrările care au fost publicate, fie în volum fie în diferite reviste, fac demonstraţia despre cît de serioasă este cercetarea ştiinţifică în domeniul acesta al cunoaşterii limbii române în spaţiul românesc din România, din Republica Moldova şi de la Cernăuţi.

C.S.: Să sperăm că veţi rămîne în continuare, domnule profesor, un luptător, să sperăm că această stare care s-a instalat acum în Republica Moldova...

D.I.: ...va fi depăşită, sînt convins că va fi depăşită!

C.S.: ...va fi depăşită pentru că, la urma urmei, tot vorba lui Eminescu, nu este în lumea asta nici o stare de lucruri şi nici un adevăr social veşnic.

D.I.: Absolut, aşa este.

VI.
PREFEȚE, POSTFEȚE

O NOUĂ „CHEIE" DE LECTURĂ A ROMANULUI LUI MARCEL PROUST

Venind dinspre lingvistică, Elena Prus ne deschide drum spre lumea de sensuri a romanului lui Marcel Proust cu o cheie mai puţin încercată – cea a categoriei modalităţii. „Cheia" a fost găsită şi folosită de exegetă odată cu luarea în stăpînire a celor trei ipostaze ale modalităţii: filosofică, lingvistică, estetică, ceea ce i-a asigurat înţelegerea exactă a procesului trecerii din spaţiul comunicării lingvistice în spaţiul comunicării artistice. Cu un subtil echilibru între rigoarea exegetului şi sensibilitatea artistică a cititorului inocent, Elena Prus descoperă mai întîi (în) ea însăşi şi dezvăluie apoi în prezenta lucrare modul complex în care lumea evenimenţială se transformă în lume semantică, adică modul în care autorul devine narator, iar amintirea, visul, muzica – căi prin care lumea lui *a fi*, care va fi fost sau va fi fiind, exact delimitată în spaţiu şi în timp, mărginită, devine lumea lui *pare a fi*, care este în afara oricărei mărginiri, pentru că este încărcată de sens.

Printr-o complementaritate specifică a două din ipostazele acestei categorii fundamentale în orice act de comunicare: ipostazele lingvistică şi estetică, modalitatea se relevă a fi definitorie deopotrivă pentru stilistica şi poetica/poietica scriitorului care a revoluţionat romanul european al secolului al XX-lea.

Intuiţia şi apoi demonstraţia analitică a autoarei impun studiul ca o lucrare de referinţă în întreprinderea operei lui Proust. În funcţionarea modalităţii se desfăşoară dinamica specific proustiană între *eul autorului – eul narator – eul personajului – eul cititorului*. În universul semantic al scriitorului francez, fiinţa umană încearcă să ia în stăpînire temporalitatea sau să iasă, să se elibereze din temporalitate evenimenţială, fenomenală, prin proiectarea în mod specific a lumii sale interioare asupra lumii exterioare. Printr-o dinamică permanentă exterior/interior în desfăşurarea semanticii sale, *À la recherche du temps perdu* este un roman al iniţierii fiinţei umane în căutarea Sinelui, al esenţei sale adevărate. Raportul *temporalitate – modalitate* înglobează în structura de adîncime şi dezvoltă raportul, permanent tensionat, dintre eul social/profan, de suprafaţă, şi eul fiinţial, profund/sacru al omului, într-un proces de căutare a realului profund, dincolo de aparenţe, în care se înscriu, în moduri diferite, autorul, naratorul, personajul şi cititorul.

În această desfăşurare – în care temporalitatea (enunţului/textului) şi modalitatea (enunţării) sînt consubstanţiale, romanul lui Proust se impune ca o construcţie polimodală şi polifonică totodată, în care funcţia poetică şi funcţia narativă alternează într-un mod cu totul aparte, intră în conflict, cu impunerea celei dintîi. Demonstraţia pe care o desfăşoară în acest sens Elena Prus este

exemplară şi constituie o contribuţie semnificativă la cunoaşterea de adîncime, din această nouă perspectivă, a operei lui Proust.

Recunoscînd, dincolo de diversele opoziţii modale, în desfăşurări bilaterale, prin care realitatea este înscrisă în raport cu aparenţa, amintirea, iluzia etc., o corelaţie supraordonată: *être* şi *paraître*, autoarea identifică în universul semantic al operei lui Proust o permanentă stare de tensiune între *iluzia-paraître* şi *realitatea-être*, cu accentul deplasat de *être* pe *paraître*, concomitent cu tendinţa lumii guvernată de *paraître*, dacă nu de a fi, cel puţin de a se apropia de *être*.

În perspectiva polimodală a construcţiei romaneşti a lui Proust, corelaţia *être-paraître* este orientată sau orientează ea însăşi desfăşurarea modală incertitudine-certitudine, cu diferite variante semantice: posibilitate, ipoteză etc., prin înscrierea în complementaritate în procesul de modalizare a celor două categorii fundamentale ale narativităţii: persoana şi timpul.

Cu această dezvoltare complexă modalitatea impune suveranitatea perspectivei poetice în constituirea şi funcţionarea lumii semantice a lui Marcel Proust şi deschide drum spre sensul de profunzime al romanului: *în căutarea timpului pierdut* este o metaforă pentru căutarea de sine a Fiinţei. Elena Prus identifică, în acest sens, chiar dacă nu se exprimă explicit, modul specific de funcţionare a principiului metaforic în opera lui Proust. Înscrierea metaforei în desfăşurarea opoziţiei *paraître* – *être* înseamnă nu numai depăşirea înţelegerii curente a metaforei ca figură de stil între alte figuri şi nici numai „convergenţa sistematică a figurilor de stil către metaforă" (Mihai Zamfir) şi nici chiar depăşirea doar a înţelegerii metaforei ca „transfer de semnificaţii". Înţelegerea metaforei, de fapt, ca principiu metaforic înseamnă pentru opera lui Proust mai mult decît cheie pentru „transfigurarea realităţii" sau „metamorfozarea realului", constituirea unui spaţiu în care/prin care se produce transcenderea realităţii, care este fenomenală, spre irealitate, care este esenţială şi care este guvernată de Eul profund al creatorului. Acest proces este, de fapt, urmărit şi dezvăluit de Elena Prus.

Romanul lui Proust poate fi interpretat ca roman poetic numai în măsura în care transcenderea realităţii se caracterizează printr-o stare tensională, pe care principiul metaforic o instituie, între „realitatea" imediată care, paradoxal, este guvernată de *paraître*, şi „irealitatea" (memoriei, visului, iluziei), care este guvernată de *être*. Din alt unghi, *paraître* guvernează, în diferite moduri, în funcţie de diversele manifestări ale fiinţei umane (sociale, politice, artistice etc.), dinamica *être* esenţial (lumea Eului profund) – *être* fenomenal (lumea Eului superficial).

Personajele lui Proust sînt mai mult ipostaze poetice, cum observă cu îndreptăţire Elena Prus, şi mai puţin purtătoare ale unor funcţii narative. În absenţa funcţiei narative a personajului, lumea semantică a lui Proust se construieşte şi fiinţează ca „o irealitate de tip poetic". Iar în această lume, care este

lumea dimensiunii sacre a fiinţei umane, Eul profund, fiinţial, se eliberează de eul superficial, de natură socială.

Era de aşteptat ca, prin această înţelegere, autoarea să circumscrie perspectiva modală şi actului creaţiei, perspectivă impusă într-un anumit sens de ultimul volum, *Timpul regăsit*, modalitatea autorului-narator: a nu putea să nu scrii, condiţie, de altfel, fundamentală a artei autentice. Pe fondul înscrierii actului de creaţie şi al creatorului în opoziţia *être – paraître*, această ultimă ipoteză modală se relevă, pe tot parcursul, în legătură cu desfăşurarea raportului autor – narator. Într-un anumit sens, prin Marcel-personajul, într-un alt sens, prin însuşi romanul lui Proust în întregime, celor trei ipostaze ale modalizării actului de creaţie din perspectiva naratorului:

– voinţa de a scrie;
– neputinţa de a scrie;
– putinţa de a scrie,

li se adaugă cea de a patra; după ce traversează primele trei ipostaze-trepte, naratorul va trăi starea care se poate caracteriza prin sintagma *neputinţa de a nu scrie*. În spaţiul acestei sintagme se află înţelegerea destinului artei şi scriitorului în concepţia lui Proust: a descoperi şi a dezvălui sensul profund al lumii şi al fiinţei umane.

Dar Elena Prus nu se opreşte aici; ea urmăreşte dinamica modalităţii şi în actul de receptare, unde operează, în mod adecvat, cu o altă opoziţie: *vouloir savoir – pouvoir savoir*. În contextul procesului de comunicare literară, opoziţia este narată de o stare de tensiune prin care drumul spre sine al fiinţei trece din drumul spre sine al naratorului în drumul spre sine al cititorului.

În această desfăşurare a modalităţii dinspre autor, prin narator, spre cititor se dezvăluie şi se împlineşte însăşi dinamica lumii proustiene ca spaţiu al iniţierii fiinţei umane în căutarea Sinelui, prin ipoteze, întrebări, eşecuri etc. Asumîndu-şi cu o rară discreţie, şi condiţia cititorului inocent şi condiţia cititorului specialist, Elena Prus ne propune o interpretare originală a operei lui Proust şi ne provoacă totodată întrebări pe care le uitasem şi le uităm prea des – despre esenţa fiinţei noastre.

Prefaţă la Elena Prus, *Poetica modalităţii la Proust*,
Chişinău, Editura Ruxanda, 1998, 2015, 235 p., p. 3-5.

MÎNTUIREA PRIN POEZIE

Cu fiecare volum, poezia lui Ion Boroda s-a apropiat tot mai mult de întrebările grave ale fiinţei: singurătatea, moartea, divinitatea, concomitent cu o tot mai evidentă voinţă de luare în stăpînire a limbajului.

Prezentul volum depune mărturie în acest sens, considerat în sine şi, mai ales, prin raportul special în care se află cu volumele anterioare, *Pod peste*

noapte şi *Troparele Galatei* (ciclul *Troparele...*), în primul rînd, dar şi cu *Pămînt fără somn.*

Articulării titlului acestui volum la titlurile anterioare, *Pămînt fără somn, Pod peste noapte, Troparele Galatei,* îi corespunde trecerea unor poeme din volumele precedente în volumul *Noaptea şoimului,* unele neschimbate, altele doar altfel numite (*Elegie XX, Versul 13, Necuvinte, Crepuscul, Cuvinte, Şerpii memoriei*), altele, într-o nouă variantă (*Libertatea strigătului, De-o fi să te uit, Atins de valuri, Ţipăt acoperit de nisip*), sau în variante-fragment (*Troparul lumii neapropiate, Miazănoapte*), toate într-o nouă şi mai profundă desfăşurare de sensuri. Şi aceasta, printr-un nou mod de a fi în ele înseşi (cu o maximă funcţionalizare poetică, structurile *Haiku*), prin noul mod de integrare în volum sau în structura unor poeme (structuri *Haiku*, de exemplu, în desfăşurarea celor *Şapte preludii*) cu o permanentă alternare de ritmuri şi sonorităţi, cînd liturgice, cînd melancolice, cînd cu asprimi neaşteptate, toate urmînd tensiunile interioare ale fiinţei faţă cu singurătatea, cu moartea şi cu divinitatea.

Singurătatea şi-a asumat-o Ion Boroda transformînd însingurarea umană cauzată de factori diverşi, exteriori, în condiţie interioară a fiinţei sale poetice.

Şi-a asumat singurătatea dar, în acelaşi timp, în prezentul volum, el trăieşte în mod acut conştiinţa suspendării solidarităţii dintre fiinţa umană şi lume:

„o lume care nu se mai bucură
cînd inima noastră se bucură
o lume care nu mai geme
cînd inima noastră geme".

De neliniştea întrebărilor fără răspuns ale vieţii, de nesiguranţa eului, de spaima şi de deruta la apropierea întunericului:

„şi plouă ascuns
şi plouă cu pietre
şi eu nu pot cere
nici îndurare
nici cruce
nici mîngîiere..."

fiinţa se eliberează prin căutare şi apropiere de Divinitate:

„singur în veghe
singur în aşteptare,
Doamne, atît de al meu –
ochiul Te vede,
urechea Te aude
în Miazănoapte mereu...
şi-n ruga mea arde
acel Miazănoapte

către Tine, Doamne,
al meu strigăt mereu!"

şi prin Poezie; drumul spre Adevărul absolut al Cuvîntului întemeietor şi mîntuitor trece prin adevărul Poeziei:

„cu sinele împăcat
Prin Duh şi Adevăr

doar dincolo
de nebunia acestui veac
nădăjduiesc să-mi iau
drept martor Poezia!"

Prefaţă la Ion Boroda, *Noaptea şoimului (Night of the Hawk)*,
Iaşi, Editura Junimea, 1998, 128 p., p. 4-8.

IPOTEŞTI – POEZIE ŞI SACRU

Cu mai mulţi ani în urmă, Valentin Coşereanu îmi vorbea despre o carte pe care o avea în minte şi în care urmărea cum în toată poezia lui Eminescu se pot recunoaşte *întocmai* locurile ipoteştene: bisericuţa familiei, lacul, codrul, salcîmul...

Mi se păruse atunci că atitudinea mea relativ rezervată faţă de o asemenea interpretare îl descumpănise într-o oarecare măsură. Momentul m-a urmărit, neliniştindu-mă, multă vreme. Tăcerea care a urmat îmi spunea că, de fapt, el avea în minte o altfel de carte decît părea să spună prin acel nefericit *întocmai*, şi aş fi vrut să reluăm discuţia. Dar ocaziile de a reveni asupra subiectului se lăsau aşteptate. A mai fost doar o discuţie cu Petru Creţia, dar şi aceea, din păcate, tot fugară, şi abia dacă deschisă.

În timp, însă, Valentin Coşereanu şi-a dus la capăt gîndul mărturisit atunci, a dat formă cărţii care îl luase în stăpînire, a tipărit-o şi, în plus, mi-a făcut şi bucuria de a dori să i-o prezint eu la Ipoteşti, în 1995. Să fi intuit că îmi oferea astfel prilejul, aşteptat şi mereu amînat, de a mă elibera?... Oricum, scrisă, cartea face dovada că el avea în minte o perspectivă pe care adverbul *întocmai* o întunecase. Am în vedere una din coordonatele cărţii, fără îndoială cea mai îndelungată vreme purtată înlăuntrul său. Chiar şi atunci cînd urmărea alte coordonate. Pentru că, în construirea cărţii, s-au alternat împătimitul de Eminescu, cititorul inocent, exegetul, muzeograful, îndrăgostitul de lume, scormonitorul de arhive în căutarea adevărului...

Şi, în funcţie de cel ce trece în prim plan, Valentin Coşereanu este liric, narativ, este ironic, sarcastic, este amar, este minuţios, exact, în nici o ipoteză, însă, sec, fără culoare; iese din propriul timp, reintră, se lasă călăuzit de documente, de inspiraţie, de poezia eminesciană, devine el însuşi călăuză...

Să citeşti poezia lui Eminescu din lăuntrul trăirii lumii Ipoteştilor sau să trăieşti lumea Ipoteştilor din lăuntrul poeziei eminesciene... Două lumi consubstanţiale...

Fără îndoială că în devenirea fiinţei au rol fundamental toate componentele lumii cu care intrăm în comunicare încă de la începuturi, din copilărie, starea cea mai deschisă spre lume, dar aceasta depinde şi de *cum* intrăm în comunicare cu lumea. Este altceva să-ţi umple privirea codrul şi nu deşertul, cînd deschizi ochii în toate dimineţile şi în tot cursul zilei, şi în toată trăirea copilăriei, dar hotărîtor este dacă această „întîlnire" îţi provoacă uimire, nelinişti, întrebări... dacă fiinţa ta este deschisă misterului, uimirii, întrebărilor lumii...

Că Eminescu a perceput, dincolo de existenţa fenomenală, o dimensiune sacră a lumii Ipoteştilor în care fiinţa lui profundă îşi începuse devenirea, o mărturiseşte *Cartea* lui *poetică.*

Valentin Coşereanu, pentru care Ipoteştiul a devenit parte din propria-i fiinţă, a intuit desfăşurarea în dublu sens a raportului dintre lumea Ipoteştilor – fiinţa lui Eminescu şi lumea semantică a poeziei eminesciene: *lumea Ipoteştilor trece în poezia lui Eminescu prin ceea ce ascunde – dimensiunea sacră, iar poezia lui Eminescu resacralizează lumea Ipoteştilor. Dintr-o altă perspectivă, destinul fiinţei poetice a lui Eminescu îşi are originea în lumea Ipoteştilor, iar destinul Ipoteştilor este fixat şi revelat de devenirea fiinţei poetice eminesciene.*

Dar locurile ipoteştene, şi bisericuţa familiei, şi lacul, şi codrul, şi salcîmul, şi casa copilăriei au stat şi în istorie şi este, se pare, din păcate, propriu fiinţei umane să se supună cu îndărătnicie mai mult marginilor lumii.

Intrat pe acest teren, Valentin Coşereanu se lasă condus de documente; este exact şi ferm cînd documentul îi permite, se îndoieşte sau lasă perspective deschise cînd informaţiile se contrazic, se încarcă şi încarcă de amărăciune cartea lui cînd documentele relevă urîtul din om (sau numai din oameni)...

Dar dacă el stă mai mult retras în spatele documentelor, intervenind doar prin scurte comentarii cînd ele vorbesc despre istoria proprietăţii casei, bisericuţei familiei, moşiei, lăsînd deschisă sesizarea unor accente dramatice, el iese din starea de relativă pasivitate atunci cînd documentele sînt convocate să dezvăluie „adevărul" *istoriei* trecerii casei copilăreşti din regim profan, să spunem, în regimul sacru de casă-muzeu. Şi „istoria" proprietăţilor e complementară „istoriei" înălţării bisericii, iniţiată de Nicolae Iorga, în care sfinţii au în jurul capului aură îndoliată, semn al destinului tragic al lui Eminescu.

Şi Valentin Coşereanu străbate labirintul în care se aglomerează minciuna, ipocrizia, trufia, iresponsabilitatea, necuviinţa, contrafacerea, mistificarea în care sînt implicaţi preoţi, judecători, avocaţi, prefecţi etc., tot „lume bună", vînînd bani sau măcar glorie, cu masca smereniei şi cu fraza demagogică. Şi Valentin Coşereanu iese din labirint, prin conţinutul de adevăr al documen-

telor, pe care a știut să-l releve, prin demnitatea și sarcasmul atitudinii sale față de ipocrizie.

Ieșiți din labirint, și Valentin Coșereanu și noi intrăm în casa de acum sacră de la Ipotești. Și, parcă pentru a ne apăra tot prin Eminescu de grozăvia urîtului locuirii ființei umane în minciună, descoperim, între puținele manuscrise eminesciene păstrate aici, două aforisme încărcate de sacralitate, și prin conținut:

„Adevărul de aur? După aur aleargă toți, de adevăr fug toți"

„Adevărul e stăpînul nostru, nu noi stăpînim adevărul"

și prin formularea lor de către Eminescu, care a văzut în *adevăr* principiul fundamental al existenței și esenței sacre a ființei umane și care și-a întemeiat întreaga existență pe *adevăr*.

Prefață la Valentin Coșereanu, *Eminescu – Ipotești – Eminescu*, Memorialul Ipotești, 2000, 320 p., p. VII-IX.

MIHAI EMINESCU – O MONOGRAFIE ÎN IMAGINI

În studiul *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872), Titu Maiorescu intuia în Eminescu, mai mult decît exprima prin sintagma „poet în toată puterea cuvîntului", o individualitate creatoare care nu se înscria doar într-o nouă direcție în poezia română ci anunța instituirea noului statut al Poeziei, artă cu identitate proprie, distinctă, nu variantă/gen în sfera artei cuvîntului.

Intuiția prinde contururi mai precise în scurta prefață la ediția *Poesii eminesciene* din 1883 și, ulterior, în studiul din 1889, *Eminescu și poeziile lui*, prin situarea limbii române, a raportului între limba și literatura română în perspectiva formei – ceea ce reprezenta, în esență, afirmarea suveranității principiului Formei întemeietoare din arta antichității greco-romane: „Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va incepe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești".

Previziunea lui Titu Maiorescu s-a confirmat. Poezia română din secolul XX se revendică, în esența ei specifică, dincolo de variabilitatea stilistico-poetică, de la Eminescu. Cu Eminescu, limba română își împlinește sfera funcțională tocmai prin noul raport instituit între structura expresiei și lumea semantico-poetică generată și guvernată de Cuvînt. Dacă în limba comună (cu care poezia anterioară intra doar în raporturi de deviere stilistică) funcția originară a cuvîntului, de întemeiere a Ființei și de situare a ființei umane în condiția de comunicare cu Ființa lumii, a fost uitată în stratul ei de adîncime, unde a fost împinsă de predominarea funcției de descriere a lumii, Poezia, în schimb, își asumă rolul de reîntoarcere a limbii la esența ei sacră și reafirmă funcția

întemeietoare a Cuvîntului. Aceasta este, în esenţă, transformarea radicală pe care o produce Eminescu în istoria poeziei româneşti; varianta stilistică a limbii – materie pentru poezie, proză artistică etc. – lasă locul *poeziei ca limbaj*. Cuvîntul îşi recuperează demnitatea corporalităţii sonore – organizată pe principiul armoniei muzicale – şi esenţa mitică a semanticii sale din stratul de adîncime.

Prin Eminescu, lumea de sensuri a creaţiei poetice primeşte existenţă autonomă şi-şi dezvoltă o spaţio-temporalitate specifică, odată cu suspendarea raportului cu lumea istorică precedentă actului creator şi prin instituirea unei dinamici specifice între Eul poetic şi Eul cosmic.

Un album care îşi propune să surprindă componentele esenţiale ale personalităţii umane şi artistice a unui creator este o monografie *sui-generis* prin care intri într-un raport special cu lumea operei şi cu lumea autorului ei în acelaşi timp. Discurs lingvistic şi fotografie, exegeză şi reprezentare, într-o permanentă şi intimă complementaritate, pentru a revela sau numai sugera procesul de devenire a fiinţei – umană, socială, culturală şi poetică – a creatorului şi, în acelaşi timp, a universului semantic creat de el.

Implicînd cunoaşterea precedentă, intelectuală, a vieţii şi creaţiei lui Eminescu, albumul realizat, împreună cu colaboratorii săi, de împătimitul în acest gen Constantin-Liviu Rusu, într-o nouă ediţie, înainte de a pleca, alternează, în mod sugestiv, evocarea/reprezentarea lumii exterioare în care s-a construit şi s-a confruntat cu vremurile fiinţa poetului şi lumea interioară încărcată de nelinişti şi întrebări, de întrebările Fiinţei lumii, ale fiinţei umane, ale fiinţei istorice a românilor.

O lume exterioară care şi-a depăşit identitatea originară şi pe care o percepem prin raportul în care a intrat cu ea Eminescu sau prin creaţia eminesciană, poetică în primul rînd, dar şi prin publicistica lui.

O lume interioară în care pagini cu scris nervos, tăieturi, adăugiri, cuvinte greu de descifrat, vorbind despre dramatismul actului creator, alternează cu pagini care par să sugereze împăcarea, cel puţin temporară, a tensiunilor interne în momente de apropiere, de definitivare a unor poeme transcrise „pe curat"...

Intersectarea celor două perspective se încarcă tensional prin raporturi, mai degrabă ascunse în structura albumului, cu cele patru imagini fotografice ale poetului. Între cele patru fotografii, care se impun apoi definitiv memoriei afective, aducînd, totodată, cu ele, într-un plan secund alte imagini, se desfăşoară destinul uman al lui Eminescu şi se relevă sensul tragic al confruntării cu limitele condiţiei umane, atunci cînd Adevărul, sub diferitele lui ipostaze, rămîne principiul suprem al existenţei.

Prefaţă la Constantin-Liviu Rusu, Olga Rusu, *Mihai Eminescu – O monografie în imagini*, Iaşi, Editura Junimea, 2000, 256 p., p. 3-4.

PANAIT ISTRATI DIN PERSPECTIVA NARATIVITĂŢII

Destinul operei lui Panait Istrati însoţeşte şi urmează într-un anume sens destinul omului Panait Istrati, implicat în desfăşurarea concretă a raportului fiinţei umane cu spaţiul şi timpul istoric în care se confruntă cu propria condiţie, şi al scriitorului încărcat de întrebări în procesul de transcendere poetică a realităţii în universul său artistic.

Concomitent cu înscrierea în spaţiul literaturii universale, prin lumea semantică întemeiată cu o sigură stăpînire a artei povestirii, începînd cu *Chira Chiralina* şi *Moş Anghel*, opera lui Panait Istrati avea să se constituie – în variate chipuri – în centru al unor întrebări fundamentale privind cele două raporturi în care intră orice creaţie literară: cu limba şi cu realitatea extraverbală.

Raportul cu limba a stat în primul rînd în atenţia istoriei literare; fiind aşezat la baza fixării apartenenţei scriitorului la o literatură anume, a generat întrebarea: aparţine Panait Istrati literaturii române, sau literaturii franceze?

Din această perspectivă, Ibrăileanu vorbea, în 1925, cu privire la *Présentation des haïdoucs*, de situaţia paradoxală a creaţiei lui Panait Istrati: universul semantic ar determina identitatea ei românească, dar limba ar situa-o în spaţiul literaturii franceze: „Din cauza limbii, opera d-lui Istrati, atît de românească, are însuşirea curioasă de a fi literatură franceză" (1968 II: 177). Aceeaşi interpretare, la poetul Al. A. Philippide: „Scriitorul care a reuşit să aibă o frază de o eleganţă clasică şi *să fie atît de român în haina lui străină* (*s.n.*, D.I.) [...], care a fost unul dintre cei mai mari poeţi-povestitori ai noştri, este, însă, scriitor francez. Soarta ciudată şi plină de peripeţii a lui Panait Istrati îl urmăreşte în opera lui şi după moarte" (Istrati, 1981: 432).

În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Călinescu avea să treacă la o excludere categorică, cu o motivare cel puţin derutantă, în care pare a înscrie însăşi valoarea operei scriitorului: „Cu toate că Panait Istrati a dat şi versiuni române ale operei sale franceze, el nu va fi niciodată scriitor român, deoarece versiunilor le lipsesc spontaneitatea şi traducţia aceea servilă a idiotismelor ce fac în franţuzeşte efect exotic" (1941: 883).

Greu de înţeles mai ales severitatea aserţiunii lui G. Călinescu, cu atît mai mult cu cît, la vremea elaborării şi apoi publicării *Istoriei literaturii...*, Panait Istrati îşi încheiase şi, într-un anume fel, îşi revelase sensul fundamental al destinului său, iar scriitorul vorbise deja cu toată claritatea despre statutul „versiunilor" date de el în limba română: „*Chira Chiralina* e prima mea operă şi-mi rămîne scumpă întru toate. Îţi voi da *nu o traducere* (*s.n.*, D.I.) a ei, ci o versiune românească, în care voi încerca să fac o adevărată *re-creaţie*" (*s.a.*, P.I.) (din *Scrisoarea* către editorul Ig. Hertz din 10 septembrie 1934, în Istrati, 1994: 320).

Considerată în sine, limba nu poate situa decît în mod relativ scriitorul într-o anumită literatură naţională. Este adevarat că limba are rol fundamental în acest sens, dar nu e mai puţin adevărat că apartenenţa la o literatură este condiţionată de identitatea naţională a spiritului operei, iar, sub aspectul limbii, aceasta este determinată de limba în care scriitorul s-a format ca fiinţă umană şi, implicit, ca fiinţă culturală, în perioada decisivă a intrării lui în raport cu lumea şi mai puţin de limba în care scrie. Limba condiţionează în primul rînd indirect specificul naţional al unei opere literare, prin intermediul personalităţii creatorului ei şi al stratului de adîncime al universului semantic creat de acesta.

Întrucît limba tezaurizează, concomitent cu elemente fundamentale ale istoriei poporului care o vorbeşte, şi elemente care definesc *modul de a fi în lume* specific acestuia, ea se impune deopotrivă ca expresie a specificului naţional şi ca modelator al spiritualităţii naţionale.

Atunci cînd începe să-şi scrie povestirile în limba franceză, Panait Istrati îşi avea pe deplin formată personalitatea umană, fiinţa culturală de adîncime. El va pătrunde în universul spiritual al limbii franceze, fără să se mai poată smulge din universul spiritual al limbii române; lumea dinlăuntrul fiinţei sale trece în literatura pe care o scrie prin prisma modelatoare a limbii române. Expresia, lingvistică dar nu şi stilistică, a operei lui Panait Istrati nu l-a transformat în scriitor francez. Rolul limbii franceze a fost fundamental pentru intrarea în circuit universal a ceea ce era destinat prin sine universalităţii: lumea semantică şi forţa poetică a creaţiilor scriitorului român.

Impunerea operei lui Panait Istrati în spaţiul literaturii universale se întemeiază atît pe forţa stilistico-poetică a artei naraţiunii: „un poet aspru şi tumultuos al naturii, cum rareori pot fi întîlniţi în Occident”, „Însuşirile lui excepţionale de narator pornesc dintr-un vast fond poetic”, cît şi pe autenticitatea şi forţa zbaterilor interioare ale fiinţei umane în căutarea şi apărarea propriei esenţe, într-o neîntreruptă confruntare cu destinul. De aici, caracterul poetic şi mitic al creaţiilor sale, aşezate adesea de exegeză alături de opera lui Homer şi de *O mie şi una de nopţi:* „S-a spus, cu miere şi cu sare în frază – observa Camil Petrescu în 1935 – că Panait Istrati ar fi un simplu povestitor al «vieţii de haiduci», care a cucerit străinătatea datorită farmecului exotic al subiectelor înseşi. Cine judecă însă aşa e un năuc al valorilor, al bogăţiilor artei. [...] Acestor subiecte stupide Panait Istrati le-a dat o substanţă sensibilă, o plasticitate de o vigoare rareori ajunsă în literatura universală. Ca poet, depăşeşte desigur şi pe Gorki, şi pe R. Rolland, patronii lui spirituali. Ceea ce a cucerit douăzeci şi două de popoare ale lumii nu sînt istorii «poliţiste», fie ele şi haiduceşti, ci o viziune a vieţii, halucinantă şi înfiorată ca un univers nou. Fireşte, opera lui cuprinde şi altfel de întîmplări, ca, de pildă, povestea unică a Kyrei Kyralina, dar anumite fapte şi portrete haiduceşti au căpătat sub pana lui o măreţie cu adevărat homerică” (idem, 1981: 430).

Panait Istrati introducea în literatura universală o lume semantică distinctă, în care întrebările condiţiei umane în general poartă totodată amprenta fiinţei româneşti, o lume, oricît ar părea de paradoxal, pusă în circulaţie prin intermediul limbii franceze, dar întemeiată pe limba română, în spaţiul căreia îşi construise scriitorul şi propria fiinţă poetică şi fiinţa personajelor sale.

* * *

Cel de al doilea raport, dintre lumea semantică întemeiată verbal şi realitatea extraverbală, prezintă un grad mai ridicat de complexitate, pe de o parte, întrucît scriitorul însuşi alternează poziţii diferite în timp, pe de alta, întrucît interpretarea lui depinde de mutaţiile care intervin în concepţia estetică/poetică în care este înscris textul în timpul producerii lui şi ulterior, precum şi în interiorul dinamicii emitere-receptare. În centrul ezitărilor (autorului şi editorilor) în categorisirea textelor lui Panait Istrati sau al polemicii scriitorului cu Nicolae Iorga stă termenul/conceptul de *autobiografie*, frecvent în luările de poziţie ale scriitorului. De altfel, fraze precum „Mă obligă viaţa să fac autobiografie înainte de a face operă artistică", „Eu nu sînt în stare să născocesc o poveste pe care să n-o fi trăit cît de cît", „Bazîndu-mă mai mult pe elementul autobiografic, pe faptul trăit", au putut duce la interpretări ca la Al. Oprea sau Mircea Iorgulescu, pentru care literatura lui Panait Istrati ar fi „o rescriere a existenţei". Asemenea interpretări ar putea fi acceptate numai dacă *rescrierea* este înţeleasă ca *scoatere a existentului, trăitului* din starea/condiţia de *a fi* (aleatoriu şi, deci, la suprafaţă) şi introducerea lui în starea/condiţia de *a avea sens* sau *a participa la sens*.

Admiţînd ca impusă de însăşi esenţa artei ideea că textul literar îşi construieşte propriul referent – lumea semantică de tip artistic – pentru care structura verbală are două funcţii: o întemeiază şi o exprimă, trebuie să acceptăm şi ideea că lumea semantică întemeiată verbal îşi are cel mai adesea originea – într-un mod sau altul – în realitatea extraverbală. Esenţial este că raportul dintre lumea semantică a textului literar şi realitatea extralingvistică nu are caracter servil mimetic, ci este un proces tensionat de semnificare, prin care lumea fizică este supusă transcenderii poetice, iar fenomenalul îşi relevă raportul cu esenţialul. Anterior textului literar, *realitatea există şi atît.* Prin structurare verbală, *realitatea primeşte sens, devine real semantic, lume de sensuri.* Din această perspectivă, este semnificativă fraza din prezentarea cu care precede Romain Rolland nuvela *Chira Chiralina* în revista „Europe": „În tot lungul drumului său, el se opreşte la amintirea chipurilor întîlnite; fiecare are enigma destinului său pe care el caută s-o pătrundă". Ce altceva este *descifrarea* acestor enigme dacă nu *încifrarea* (în sens eminescian) a sensului unor destine, în povestirile lui Dragomir, Stavru, Chira Chiralina, Moş Anghel, Nerantula? Au existat aceste personaje mai întîi ca persoane fizice? Este neimportant pentru semnificaţia textului literar.

Din aceeaşi perspectivă îşi va judeca scriitorul însuşi în mai multe rînduri propria creaţie şi cu aceeaşi înţelegere va răspunde criticii lui N. Iorga în *Scrisoare deschisă*, în care îşi dezvăluie şi concepţia despre specificul lumii de sensuri a prozei artistice, la care cititorul poate avea acces numai dacă ajunge la aceeaşi dezmărginire a semanticii lingvistice cu care operează scriitorul.

Replicînd direct frazei lui N. Iorga despre *Chira Chiralina*: „Ceea ce se povesteşte sub această firmă de baladă străveche nu poate constitui, însă, memoriile unui om care cîtuşi de puţin nu are respectul fiinţei omeneşti", Panait Istrati îi opune o foarte clară poziţie estetică/poetică: „Cine a confundat vreodată o nuvelă cu o autobiografie?", „Bineînţeles, domnule Iorga, bineînţeles că nuvela mea, *nuvela*, «nu poate constitui» *memoriile* mele. [...] Chiar dacă Adrian Zografi ar fi subsemnatul, în carne şi oase, asta nu probează deloc că evocaţia vieţii mele ar fi o confesiune în felul celei făcute de J. J. Rousseau. Rolland spune că am scris un *roman*, *nuvele*, nu *memorii*... Căci dacă toate romanele şi nuvelele ce se scriu de autori cu temperament sînt foarte adesea în strînse relaţii cu viaţa trăită de ei, sînt un fel de evocare a ceea ce ei au văzut şi simţit aproape, uneori chiar aşa de aproape că e vorba de autorul însuşi şi de familia lui, apoi nimănui nu i-a trecut prin tigvă pînă acum să ia drept «memorii», ceea ce autorul dă ca «roman» şi ca «nuvelă». Nu există nimic de autobiografie în scrierile mele. Alături de personajele şi acţiunile cele mai pur fictive ca: Stavru, Chira, Dragomir, Cozma şi alţii, se desfăşoară poveştile veridice prin numele lor şi pe jumătate plăzmuire în acţiune ca: Moş Anghel, fratele mamei, Codin, başbuzuc cu inima de aur, ce s-a chemat Călin şi a murit opărit cu untdelemn, Kir Nicola, stăpînul meu, amic plăcintar, Mihail Kazanski şi Samoilă Petrov, carne şi oase pururea sfinte" (idem, 1985: 180-182).

Trecerea *realităţii extralingvistice* în real *semantic* implică un raport în care eul uman al scriitorului este luat în stăpînire de eul său poetic. În acest sens, *flautul* este la Panait Istrati expresia poeticităţii intrinseci a literaturii: „Căutam un mijloc rudimentar care să mă ajute să fiu înţeles de colegii mei, zugravii elveţieni – scria Panait Istrati în *Prefaţă* la *Viaţa lui Adrian Zografi*. M-am trezit cîntînd dintr-un flaut, ale cărui sunete îmi minunau auzul" (idem, 1983: 537). *Flautul* semnifică aici desfăşurarea unui raport specific între lumea adunată în timp în stratul de adîncime al eului povestitorului („E lipsit de toate – scria Rolland în *Prefaţa* din «Europe» – dar are înmagazinată o lume de povestiri...") şi lumea semantică a creaţiei sale, raport situat sub semnul dezmărginitor al muzicii.

Procesul de întemeiere a universului semantic al creaţiei sale pe raportul dintre eul poetic al povestitorului şi realitatea extraverbală este subliniat de Panait Istrati în aceeaşi *Scrisoare* deschisă către N. Iorga: „Ţîncu acesta a avut destinul lui... şi după ce a ascultat pe unul şi a citit pe altul, i-a lăsat pe toţi la o parte, şi a scris o Chira pe placul lui (nu şi al lui N. Iorga). Şi Chira asta devine universală, fără voia celui mai mare român. Iar Cozma are să devină şi el, dac-o

vrea Dumnezeu. Şi doar în Cozma am pus ceva din vlaga acelui bunic Istrati, român neaoş... Iată izvorul la care mă adăp eu. Mai am unul: fiind lipsit de memorie, sînt dăruit cu imaginaţie, înflăcărată, vie, eu cred în creaţiile mele. Mai am un al treilea: e iubirea de oameni, dorul de dreptate... Aceste personagii, precum şi altele mai pure, eu le mistui în stomacul artei mele, le dezmierd timp de ani îndelungaţi, le trec prin sita temperamentului meu, le învălui în lumina unei gîndiri moderne, bine cugetate, şi le arunc în viaţă..." (idem, 1985: 184-185).

* * *

Cele două raporturi în care intră, în chipuri diferite, orice text literar, cu limba şi cu realitatea extraverbală, luate în consideraţie în aproape toate articolele, eseurile, studiile consacrate lui Panait Istrati din perspectiva istoriei literare sau a sociologiei literaturii, sînt aşezate de Zamfir Bălan la baza prezentei exegeze, primul studiu de amploare şi profunzime, din perspectiva poeticii prozei.

Pentru Zamfir Bălan, scriitorul român a fost mai întîi „subiect" de muzeografie şi muzeologie iar de mai multă vreme şi obiectul unei activităţi editoriale. Pentru a realiza în cele mai bune condiţii ediţia bilingvă pe care o îngrijeşte, începînd din 1994, el a întreprins cercetări în biblioteci, la edituri, în arhiva prietenilor şi familiei scriitorului din România şi Franţa, în două direcţii: a) a cunoaşterii vieţii şi personalităţii scriitorului; b) a cunoaşterii textului creaţiilor sale, în original, în variantele-manuscris şi în cele tipărite, în limbile română şi franceză.

Exigenţele impuse de aceste cercetări i-au orientat în mod semnificativ studiul consacrat lui Panait Istrati, pe care l-a realizat mai întîi ca teză de doctorat. Aspectele concrete cu care s-a confruntat în activitatea de îngrijitor de ediţie l-au adus în faţa unor întrebări aflate astăzi în faţa poeticii, mai ales în legătură cu natura scrierilor în diferite moduri autobiografice.

În abordarea problemelor de poetica prozei, autorul optează pentru o cale care face din creaţia lui Panait Istrati deopotrivă „obiect" supus interpretării şi sursă pentru argumentarea şi adîncirea unor puncte de vedere exprimate în teoriile actuale ale narativităţii, sau pentru punerea altora sub semnul întrebării. În centrul atenţiei stau raporturi semiotice: *scriitor – narator, scriitor – cititor, referent – referinţă – lumea semantică a textului literar* etc. şi categorii narative: *timp, persoană, punct de vedere, narator, personaj* etc.

După o incursiune-dezbatere în teoria actuală a narativităţii – foarte bine desfăşurată – autorul realizează o sinteză a punctelor de vedere din bibliografia problemei şi propune un model propriu. Plecînd de la sintaxa enunţului, categorie fundamentală în comunicarea lingvistică, el trece la o structură complexă – textul literar/opera în interiorul comunicării artistice, prin funcţionalizarea specifică a tuturor factorilor implicaţi: *autor, narator, personaj, cititor, lume extraverbală, text, limbă.* Modelul, reprezentare sugestivă a situării lumii de

sensuri a unei creaţii literare faţă cu realitatea extraverbală pe axa principală a comunicării *scriitor – cititor*, primeşte o desfăşurare concretă în interpretarea operei lui Panait Istrati din perspectiva guvernării de către scriitor a celor două raporturi esenţiale: *text ↔ limbă, text ↔ lume.*

Întrebării apartenenţei scriitorului la literatura română sau la literatura franceză, Zamfir Bălan îi dă răspuns, în primul rînd, prin scrisoarea adresată de Panait Istrati la 15 aprilie 1925 editorului Ig. Hertz, în care îşi afirmă identitatea de scritor român, pe fondul sublinierii din perspectiva poeticii moderne chiar, a raportului dintre naţional şi universal în desfăşurarea procesului poetic: „M-am hotărît să mă traduc singur în româneşte, fiindcă mai întîi de toate eu sînt şi ţin să fiu scriitor român [...], fiindcă simţirea mea, realizată azi în franţuzeşte printr-un extraordinar hazard, izvorăşte din origine românească. Înainte de a fi «prozator francez contemporan», aşa cum se spune pe coperta colecţiei lui Rieder, *eu am fost prozator român înnăscut* [...]. Majoritatea eroilor mei sînt români ori din România (ceea ce pentru mine e acelaşi lucru) [...] aceşti eroi *au gîndit şi au grăit în sufletul meu,* timp de ani îndelungaţi (*s.n,* D.I.), oricît de universală ar părea simţirea lor redată prin artă [...]" (Istrati, 1994: 308).

Implicit el răspunde, apoi, întrebării prin interpretările date creaţiei scriitorului care, ca autor şi ca narator deopotrivă, gîndeşte şi se exprimă în mod specific nu numai în versiunile realizate sau *re-create* – în termenii lui Panait Istrati – în limba română, dar şi în varianta pusă în circulaţie în limba franceză.

Raportul dintre opera lui Panait Istrati, limba în care a fost întemeiată şi limba în care a fost exprimată lumea de sensuri, este discutat de Zamfir Bălan din perspectivă semiotică (el are în vedere în mod special componente culturale care condiţionează receptarea în limba română sau în limba franceză) şi stilistico-poetică în interpretarea desfăşurărilor narative în limba franceză şi în versiunile româneşti de autor. Interpretarea ar fi cîştigat în adîncime şi sub aspect teoretic, dacă ar fi fost atrasă mai mult în demonstraţie şi semantica limbilor, mai ales în legătură cu diverse unităţi lexicale sau frazeologice. Asupra unora, de altfel, s-a pronunţat scriitorul însuşi, cu o intuiţie exactă a deosebirilor dintre organizarea „semică" a termenilor dintre cele două limbi. Într-o notă de subsol la *Tsatsa Minnka,* P. Istrati scrie: „En roumain, en sus de noms: *mari, male, homme,* il y a celui de *barbatt,* qui synthétise tout les traits, avec un sens plus précis de *virilité,* de *vaillance, d'héroïsme*" (idem, 1997: 140). Cu această precizare, cititorul francez poate recepta ironia din titlul capitolului *Barbatt a sa mesure* şi din dialogurile din text: „Faites places à mon «barbatt»! Laissez passer mon «barbatt»!" (*ibidem*: 152, 156). Această direcţie a interpretării este cea mai în măsură să releve modul în care limba condiţionează universul semantic al unei creaţii şi identitatea specifică a acestuia/acesteia.

Problema raportului dintre creaţia literară şi realitatea extraverbală, care părea rezolvată prin afirmarea autonomiei lumii de sensuri dezvoltată în baza principiului ficţional, este repusă în discuţie odată cu introducerea (sau cu

tentativele de introducere) în sfera literaturii a diferitelor categorii de texte autobiografice: *autobiografia*, *jurnalul*, *memoriile* etc.

Din această perspectivă, Zamfir Bălan a trebuit să se confrunte, în interpretarea creaţiei lui Panait Istrati, atît cu diversitatea scrierilor sub raportul dintre real şi ficţional (cel puţin în înţeles clasic), cît şi cu poziţiile diferite exprimate de autor în ceea ce priveşte componenta autobiografică a naraţiunilor sale. Foarte subtil cunoscător al tuturor scrierilor lui Panait Istrati, el a optat pentru calea cea mai în măsură să păstreze demersul său ştiinţific cît mai aproape şi de concepţia estetică a scriitorului şi de specificul narativităţii lui. Întemeindu-se, mai mult implicit, pe complementaritatea punctelor de vedere exprimate în *Scrisoare deschisă domnului Nicolae Iorga* şi în *Prefaţă la Adrian Zografi sau Mărturisirile unui scriitor din vremea noastră* (cu care se deschide ciclul *Viaţa lui Adrian Zografi. Casa Thüringer*), el situează problema universului semantic al creaţiei lui P. Istrati în legătură cu două întrebări: a raportului cu lumea şi a raportului cu adevărul; prin aceasta, adevărul istoric al lumii fenomenale, fără a fi abandonat, este semnificat ca adevăr moral şi estetic în acelaşi timp: moral – în interpretarea raportului fiinţei umane cu lumea socială, estetic – în reprezentarea poetică a raportului fiinţei umane cu lumea înţeleasă ca Univers. Sub acest aspect, am considera că scriitorul a exprimat prin cele două metafore ale scrisului: *flautul* şi *condeiul* – poate chiar împotriva propriei intenţii – deosebirea între poeticitatea povestirilor din prima parte a ciclului *Adrian Zografi* şi narativitatea romanului *Casa Thüringer*, în care realitatea se lasă mai greu supusă transcenderii poetice: „Între timp, flautul meu plesnise [...]. Încurcai realitatea şi visul... viermele îndoielii se strecurase în ceea ce era mai bun în mine. Mă temeam de contactul cu sufletul operei mele... Şi acum iată-mă cu braţele bălăbănind dinaintea vieţii lui Adrian Zografi care trebuia să fie uimitoare dar pe care o privesc cu un ochi rece. Mi-e silă de el. Pentru el nu mai am un flaut, ci un condei, ca toţi scritorii din vremea mea" (Istrati, 1983: 537).

În acelaşi sens, *Neranţula*, realizată între cele două cicluri, face dovada că lui Panait Istrati îi este specifică *povestirea* – structura narativă în care dimensiunea epică şi dimensiunea lirică sînt complementare şi se deschid în mod liber atmosferei mitice. „Aşteptînd să ajungă la propria lui poveste – scria P. Istrati în *Prefaţa* la *Chira Chiralina* – el (Adrian) nu face acum decît să asculte poveştile altora" (idem, 1994: XXXV). Dar, cînd a ajuns la propria „poveste", tentativa de transcendere a realităţii a eşuat, iar construcţia romanescă nu s-a dovedit proprie scriitorului.

„E un povestitor înnăscut – intuise de la început R. Rolland – un povestitor din Orient (sens *calificativ*, nu spaţial – *s.n.*, D.I.), care se încîntă şi se emoţionează de propriile-i povestiri, şi aşa de mult se lasă robit de ele, că, odată povestea începută, nimeni nu ştie, nici chiar el, dacă ea va ţine o oră... sau o mie şi una de nopţi..." (*ibidem*: XXXI).

De altfel, capitolele *Raportul narator – personaj – narator*, *Raportul limbă – lume* şi *Raportul text – mesaj* relevă tocmai impunerea povestirii ca structură specifică în care se manifestă pe deplin creativitatea lui Panait Istrati. Mai ales prin aceste capitole, exegeza lui Zamfir Bălan reprezintă o contribuţie cu totul remarcabilă la cunoaşterea artei narative a scriitorului, atît sub aspectul poeticii prozei, cît şi din perspectiva confruntării modalităţilor de funcţionare a diferitelor categorii narative, a strategiilor narative şi a structurilor stilistico-poetice în cele două variante de realizare a universului semantic – limba franceză/ limba română, cu elemente specifice determinate de particularităţile lexicale şi gramaticale ale celor două limbi şi de specificul cultural pe care îl tăinuiesc în stratul de adîncime.

Interpretarea lui Zamfir Bălan impune prin rigoare ştiinţifică, profunzime şi originalitate. Autorul identifică şi subliniază argumentat noutatea strategiilor narative la Panait Istrati; între altele, el relevă stratificarea şi modul specific de articulare creativă a povestirilor în trecerea de la *naratorul anonim*, prin *personajul ascultător*, la *personajul narator*, în perspectiva interpretării călătoriei ca o călătorie iniţiatică şi totodată printr-o subtilă deschidere a naratorului prim spre cititor. În acest sens, modelul narativ al lui Panait Istrati – corectează Zamfir Bălan, cu îndreptăţire, afirmaţii ale istoriei literare – anticipă şi nu urmează modelul sadovenian din *Hanu Ancuţei*.

În acelaşi timp, în mod implicit, interpretarea strategiilor narative statuează şi condiţia componentei autobiografice în desfăşurarea raportului dintre lumea semantică a creaţiei literare şi realitatea extraverbală: *componenta autobiografică este, în povestirile lui Panait Istrati, impuls, nu „referent extralingvistic"*. Arta narativă a scriitorului stă în eliberarea structurii lingvistice de „adevărul referenţial", prin transcenderea şi semantizarea lui în funcţie de adevărul estetic. Aceasta este o altă demonstraţie, esenţială, pe care o face Zamfir Bălan într-un studiu remarcabil de poetică narativă, care va impulsiona fără îndoială o nouă perspectivă în interpretarea lui Panait Istrati.

Prefaţă la Zamfir Bălan, *Panait Istrati. Tipologie narativă*, Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2001, 246 p., p. 9-18.

BASMUL, ÎNCOTRO?

Interpretăm în mod curent basmul ca o specie literară destinată copilului şi înţelegem, în consecinţă, redescoperirea lui la maturitate ca o recuperare a inocenţei copilăriei. Motivarea stă, în primul rînd, în aceea că de lungă vreme basmele se spun (numai) copiilor şi de aici ideea că ar fi fost scrise, de totdeauna şi de la bun început, *pentru copii*. Sau *numai* pentru copii. Această greşită înţelegere conduce la o sărăcire a lumii de sensuri a basmelor autentice, originare (cele proprii culturii orale) sau de autor (specie a fantasticului în

cultura scrisă). În realitate, întîlnirea noastră cu basmul este autentică sau nu, în aceeaşi măsură în care intrăm în mod autentic sau nu intrăm deloc în comunicare cu orice alt text literar, cu lumea întemeiată, adică, prin/în textul literar.

Capacitatea noastră de a intra în comunicare cu basmul şi de a intra în lumea poveştii nu înseamnă pur şi simplu recuperarea inocenţei copilăriei, adică redescoperirea copilului din noi, ci înseamnă însăşi recuperarea sau redescoperirea unei dimensiuni a fiinţei noastre, cel mai frecvent ascunsă; capacitatea de a intra în lumea poveştii înseamnă capacitatea de a descoperi că *a fi şi în poveste* e condiţia noastră esenţială, prin care putem „înainta" – un fel de a spune – în lumea reală, mai exact, prin care ne putem apăra esenţa umană în/de lumea realului.

Că omul se înverşunează să se îndepărteze tot mai mult de esenţa fiinţei lui este de mai multă vreme tot mai evident. Dar rămîne mai ascunsă o tendinţă încă mai gravă în „acţiunile" omului, aceea de a-şi îndepărta tot mai mult esenţa specifică, de parcă ar simţi-o ca o povară. Şi, pornit pe acest drum, dă, s-ar putea spune, o întrebuinţare în negativ creativităţii, dimensiune care îl defineşte.

Suspendarea identităţii originare şi a semnificaţiilor de adîncime ale basmului prin împingerea lui într-o zonă considerată, fără îndreptăţire, marginală din punct de vedere estetic – literatura pentru copii – este dublată, de o bună bucată de vreme, de producerea de „creaţii" care îi uzurpă specificul şi îi ocupă spaţiul propriu, cu consecinţe nefaste, în mai multe direcţii, în plan artistic şi în plan uman deopotrivă.

Autoarea prezentei exegeze a aşezat în centrul cercetării sale tocmai identificarea şi investigarea acestui proces, dintr-o perspectivă complexă, în/din care să poată urmări nu numai destinul basmului în timpuri moderne, cum ar putea rezulta din titlu, ci mutaţiile înseşi care se produc sau ameninţă să se producă în modul de *a fi* al fiinţei umane, determinate de avatarurile lui. În acest sens, printr-un prim strat, cercetarea se înscrie în perspectivă poetică şi semiotică, iar, într-un strat de adîncime, se revelă a avea raporturi intime cu filosofia fiinţei umane, care şi constituie, de altfel, temeiul principalelor accente pe care exegeta le pune, în demersul său ştiinţific, printr-o rafinată alternare a stilului grav cu stilul ironic.

Alternarea acestor două tonalităţi stilistice nu reprezintă o alegere liberă a autoarei, ci i-a fost impusă de însuşi obiectul exegezei sale, din momentul în care l-a înscris în cele două perspective. Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi a trebuit să ia în cercetare un corpus de creaţii extrem de amplu, rămas de amplă extindere şi după reducerea, sever operată, cum se şi cuvenea, de altfel, la ceea ce s-ar putea numi creaţiile-tip din diverse puncte de vedere, iar acest corpus, datorită eterogeneităţii componentelor sale, îşi lasă cu greu fixată identitatea printr-o aceeaşi denumire. Creaţiile reprezintă, într-o privire de ansamblu, două mari categorii:

– basme literare sau de autor, dezvoltate în sistemul limbii scrise;

– „basme” care depăşesc sau se rup total de spaţiul lingvistic, unele ca variante de gradul II ale basmului, dezvoltate în alte limbaje (teatru, film, desene animate), altele îndepărtîndu-se radical, sub toate aspectele, de specificul şi esenţa basmului.

Subliniind, ori de cîte ori o impune logica argumentaţiei, elementele distinctive ale creaţiilor în funcţie de cele două categorii, autoarea nu le separă în structura lucrării, ci le ia în atenţie în mod specific, printr-un demers ştiinţific integrator, structurat în strînsă legătură cu abordarea semiotică şi cu întrebări proprii poeticii sau stilisticii.

Aşa cum se şi impunea, pentru multitudinea creaţiilor avute în vedere, cu desfăşurări semantice diferite şi realizate în limbaje şi în coduri diferite, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi caută un termen care să le poată reprezenta pe toate şi să le aducă la un loc, în pofida diversităţii lor. Sintagma *basm modern* i se pare soluţia cea mai apropriată, chiar dacă „relativă şi provizorie”, pentru a fixa identitatea-invariant a acestui mod de a fi, cu o variabilitate deschisă a creaţiilor care se revendică de la basm sau se raportează, într-un fel sau altul (inclusiv prin parodiere), la basmul originar. Sintagma, la prima vedere relativ oximoronică – de vreme ce termenul *basm* denumeşte o specie considerată ca aparţinînd tradiţiei, prin esenţă, proprie culturii orale, iar termenul *modern* trimite spre cultura scrisă –, îşi va găsi îndreptăţire în profilul rezultat din desfăşurarea exegezei.

La această soluţie autoarea se opreşte, după ce, în *Preambulul* monografiei, urmăreşte cu acribie filologică semantica şi evoluţia semantică a termenilor prin care se defineşte basmul „clasic” în diferite culturi (rom. *basm*, rus. *skaska*, it. *fiaba,rac/conto*, sp. *cuento*, fr. *conte*, anglo-sax. *talu*, engl. *tale*, ol. *taal*, v. norv. *tala* etc.), cu sublinierea trăsăturilor semantice privilegiate: „invenţie”, „rostire/vorbire”, „narare”, „fantastic”, „magic”, „supranatural”, „excepţional”, cu o incursiune rapidă, dar eficientă, în istoria raportului dintre basm şi contextul socio-cultural care l-a generat, şi după ce a subliniat dificultăţile de acceptare a altor ipoteze terminologice: *basm cult, basm literar*.

Exegeza realizată de Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi – o noutate în cultura românească – impune aproape de la sine invocarea lui Vl. Propp, prezent, de altfel, în mai multe puncte esenţiale ale demersului său în căutarea identităţii specifice a creaţiilor supuse interpretării.

După ce încercase pentru primul său studiu monografic titlul *Morfologia basmului fantastic*, care putea fi sau redundant, sau reductiv, Vl. Propp îl intitulează simplu *Morfologia basmului* (1928/trad. rom. 1970), dar reţine sintagma *basm fantastic* pentru cel de-al doilea studiu, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic* (1946/trad. rom. 1973), privilegiind în interpretarea sa prima dintre cele trei categorii identificate (*basmul fantastic, basmul nuvelistic, basmul animalier*), dar deschizîndu-se spre întreaga lume a basmului.

În acelaşi mod, considerînd, adică, *basmul fantastic* ceea ce s-ar putea numi „centrul nuclear", iar celelalte categorii „zona înconjurătoare", în faţa numărului mare de basme din cultura orală, el formulează, din perspectiva şcolii formaliste, teza unicităţii structural-semantice a basmului, dincolo de marea varietate de realizări concrete la diferite popoare: „Întreaga rezervă de basme fantastice trebuie privită ca un lanţ de variante" (Propp, 1983: 119).

Ce făcea posibilă concepţia lui Propp privind existenţa unui basm universal unic şi, în consecinţă, modalitatea sa de interpretare a basmelor? Fără îndoială, funcţionalizarea semantică a evenimentelor, indiferent de desfăşurarea lor concretă, în strînsă legătură cu întrebări fundamentale ale fiinţei umane: omul faţă cu Universul, omul faţă cu moartea, şi cu înţelegerea specifică a intrării în aceste raporturi printr-un proces iniţiatic.

Ce face posibilă sau chiar îndreptăţeşte numirea cu aceeaşi sintagmă, *basm modern*, a unor creaţii atît de diverse, rezultînd „printr-un proces profund reformator, care constă în dezintegrarea definitivă, ireversibilă a modelului iniţial"? Aserţiunea, formulată de autoare în *Preambul* (p. 12), aproape ca o provocare, se va dovedi un pariu cîştigat pe măsură ce demersul său ştiinţific se adînceşte, prin luarea în consideraţie a multiplelor ipostaze ale creaţiilor investigate.

Basmul tradiţional se află, într-un fel sau altul, într-o relaţie intimă cu lumea culturală arhaică şi este expresie a specificităţii situării omului faţă cu lumea, printr-un raport non-mediat în cultura originar orală. Basmul modern este un basm de gradul II; îşi are originea în basmul tradiţional supus unor mutaţii foarte diferite, unele radicale, ajungîndu-se – cum interpretează foarte exact Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi – pînă la dezagregarea modelului, fără, însă, a-i anula trăsătura internă, definitorie, care să-i justifice denumirea de *basm*, specie constitutivă în interiorul culturii scrisului.

Care sînt factorii ce justifică denumirea de *basm modern* pentru creaţiile care rămîn, la prima vedere, în linii esenţiale, în spaţiul basmului, prezentînd totodată o identitate specifică şi care sînt factorii ce conduc la dezagregarea basmului în „produsul" cultural care îi ia locul?

Dincolo de identificarea unei categorii de creaţii care să reprezinte „nucleul" în măsură să justifice acest termen, în procesul de căutare a unei denumiri adecvate, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi realizează, prin demersul său ştiinţific, prima interpretare, în cultura română, de mare profunzime şi subtilitate analitică, a destinului basmului în trecerea lui din spaţiul culturii orale în spaţiul culturii scrise, mai întîi, pentru a lăsa apoi loc liber sau pentru a pregăti spaţiu pentru alte creaţii care intră în raporturi foarte diferite cu basmul, odată cu instalarea suverană – şi agresivă în mod frecvent – a limbajelor vizuale. În acest drum, autoarea îşi ia o călăuză sigură în perspectivă semantică: *fantasticul*, iar în planul expresiei, modalităţile de instituire a imaginarului în funcţie de diferite sisteme de semne, lingvistice sau nelingvistice, în condiţii de autonomie sau de complementaritate.

Chiar netrimiţînd explicit spre Eminescu, exegeta operează, în mod implicit, cu cele două moduri de desfăşurare a creativităţii: *fantazie* şi *fantasterie*: „Ceea ce numesc capete ordinare *fantazie* nu este *fantazie*, ci slăbiciune a creierilor, *fantasterie*" (Ms. 2259), respingînd, cel mai adesea cu o subtilă ironie, „creaţiile" întemeiate pe *fantasterie*, dintre care cele mai multe rămîn, în realitate, în afara categoriei.

Înscriindu-şi exegeza în perspectivă semiotică, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi judecă şi relevă cu o deosebită acuitate structurarea sau restructurarea, semantică şi în planul expresiei, a unor creaţii în sine şi totodată în funcţie de perspectiva receptării ca orizont de aşteptare preexistent sau ca orientare programată a receptorului.

Basmul originar, oral, rămîne, în desfăşurarea demersului ştiinţific, mai mult un termen de referinţă decît unul pe care s-ar întemeia o perspectivă istorică dar, foarte frecvent, depăşeşte cel mai adesea poziţia de simplu „martor", spre a se deschide unei perspective comparative. Iar din această perspectivă monografia prezentă construieşte, identificîndu-l, profilul specific al basmului modern, relevînd totodată şi desfăşurarea, în paralel, a unui proces de alienare de însăşi esenţa basmului, din cultura orală şi din cultura scrisă, deopotrivă.

Odată cu multiplicarea şi diversificarea variantelor sale în diferite sisteme semiotice, mai ales, dar şi în interiorul limbii ca ipostază scrisă, se trece de la întemeierea de lumi semantice prin cuvînt rostit, prin însuşi actul rostirii, adică, ceea ce înseamnă dezvoltarea unei funcţii ontologice – cînd rolul principal îl aveau povestitorul şi cuvîntul (Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi va releva o triplă suprapunere semnificativă: povestitorul popular este autorul, naratorul şi basmul însuşi), în măsură, şi povestitorul, şi cuvîntul rostit, să se deschidă spre ascultător şi să-l primească în temeiul unei dimensiuni afective, de profunzime, a fiinţei, într-o lume fantastică, asigurînd accesul la miraculos, într-„un spaţiu magic al armonizării omului cu universul" (p. 148), în condiţii de absolută siguranţă a fiinţei – la reprezentarea, relativ detaşată, de lumi oferite cititorului ca lumi posibile, altele decît lumea realului, generatoare de permanentă uimire şi incertitudini. Pe acest teren se construieşte şi relevă identitatea basmului modern într-un spaţiu intermediar, în care se menţine raportul cu basmul şi se instituie un alt raport cu literatura fantastică.

Cu o concepţie foarte deschisă, autoarea introduce aspecte fundamentale de estetică şi poetică în perspectiva unei semiotici necanonice şi, cu discreţie, uneori, cu exprimare tranşantă cel mai adesea, totdeauna cu rafinată ironie, în perspectivă sociologică sau, în cheie gravă, de filosofie a fiinţei. În acest sens, *problemei receptării* ea îi consacră în mod special capitolul IV, ultimul, dar perspectiva receptării orientează şi uneori chiar domină şi interpretarea din celelalte capitole: *I. Medii şi coduri*; *II. Universul semantic*; *III. Modele de scriitură.* Trece oarecum într-un plan secundar perspectiva receptării în capitolul II, în special, prin interpretările date sau prin dezvoltările teoretice

dezvoltate în legătură cu creaţiile înscrise în categoria basmului literar, adică basmul de autor, precum *Alice în Ţara Minunilor* şi *Alice în Ţara Oglinzii* de Lewis Carroll, *Prinţul fericit* de Oscar Wilde, *Pinocchio* de Collodi, *Călin Nebunul* şi *Făt-Frumos din lacrimă* de Eminescu şi, înscrise într-o poziţie specială, *Luceafărul* de Eminescu şi *Micul Prinţ* de Antoine de Saint-Exupéry. Exegeta face aici disocieri esenţiale privind categoriile *fantastic, miraculos, magic* şi modul specific de manifestare a spaţio-temporalităţii în basmul literar, cu sublinierea trăsăturilor distinctive, şi în raport cu basmul originar, şi între diferite basme de autor.

Accentele – întru totul pertinente – puse de autoare pe raportul dintre lumea semantică (desfăşurată între categoriile de „ireal", „real", „supranatural") şi pe diferitele variante de desfăşurare a spaţio-temporalităţii în *Tinereţe fără bătrîneţe*, în unele naraţiuni din *1001 de nopţi*, în *Cronicile ţinutului Narnia* de C. S. Lewis etc. sau pe raportul dintre fantastic sau miraculos şi starea de uimire/minunare sînt înscrise în mod explicit sau se înscriu în mod implicit în perspectiva principiului formulat de Eminescu în *Archaeus*: „O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de o altă ordine de lucruri" (p. 89).

Interpretarea, în permanenţă nuanţată din perspectiva acestui principiu, impune ideea că în basmul modern se instituie un alt mod de a construi şi a înţelege *lumea ca nelume* deopotrivă în interiorul lumilor semantice întemeiate şi din desfăşurarea raportului dintre cititor şi aceste *alte* lumi.

Din perspectiva receptării, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi adînceşte profilul specific al basmului modern în interiorul raportului dintre dimensiunea semantică şi dimensiunea pragmatică, pe fondul opoziţiei *semioză pozitivă* (fondată pe încredere în adevărul poveştii, sau, în alţi termeni, pe intrarea fără traume, după trecerea unui prag, în lumea întemeiată prin cuvînt) – *semioză negativă* (descumpănirea sistematică a receptorului). În basmul modern nu dispare conştiinţa/sentimentul intrării într-o *altă* lume – *o lume ca nelumea* –, dar se suspendă sentimentul încrederii fiinţei în această lume sau în posibilitatea de intrare în comunicare cu ea, deschizîndu-se drum unor permanente stări de uimire.

Pragului uşor de trecut în lumea încărcată mitic, cu structuri stilistice perfect articulate în poetica basmului tradiţional, îi iau locul praguri care se pot ascunde, şi cel mai frecvent se ascund, perceperii de către personaj în „lumea ca nelumea", de către receptor în lumea realului, provocînd stări de derută: trecerea într-o altă ordine ontologică îi ia prin surprindere deopotrivă pe eroii basmului şi pe cititor. Această schimbare radicală este susţinută de devieri fundamentale de la funcţiile identificate de Propp, pe fondul „mutării lumii basmului tradiţional" (solară, stabilă, organică...) „în regimul nocturn" al basmului modern (p. 101).

Magia, din funcţie auxiliară prin care se generează *miraculosul* (aşteptat) sau se aşează, într-un anume sens într-o perspectivă „naturală", „firească",

supranaturalul, în temeiul pactului ficţional instituit prin structurile stilistice iniţiale ale basmului şi de iniţiere în/prin călătoria într-o altă lume, care este basmul, este transformată într-o cale de pătrundere în adîncimi necunoscute ale lumii şi ale raportului omului cu lumea.

Cînd *magia* instituie *miracolul* în basmul modern, o face descoperind alte drumuri necunoscute, acordîndu-i potenţe distructive şi generînd stări de anxietate în eul personajului, în primul rînd, şi în eul cititorului, la receptare. Demonstraţia o face în acest sens interpretarea exemplară dată *Stăpînului inelelor* de Tolkien.

În corelaţie cu *magia* sau cu dimensiunea *magică* a lumii, *supranaturalul* din basmul modern *insolitează* lumea, suspendînd pentru personaj şi pentru receptor orice certitudine asupra „firescului". Interpretarea cu totul remarcabilă a lumii semantice în care se intră odată cu „aventurile" lui *Alice în Ţara Minunilor* şi în *Ţara din Oglindă*, precum şi a modalităţilor de întemeiere a acestor lumi adînceşte în mod semnificativ în această direcţie poetica reflectării, prin corelaţia dintre funcţia magică a oglinzii (determinînd invocarea funcţiei oglinzii în *Avatarii faraonului Tlà*) şi instituirea paradoxului ca principiu al ficţiunii în basmul modern. În lumea „inversă", întemeiată, în fond, de Alice, care îşi păstrează identitatea superficială, personajul şi receptorul îşi caută identitatea profundă tocmai prin stările permanente de derută şi de „minunare".

Întemeietor în acest mod de lumi semantice, *lumi multiple*, basmul modern îi deschide exegetei drum de apropiere de proza al cărei nucleu semantic se dezvoltă în funcţie de anumite concepţii filosofice, cu deosebire asupra spaţio-temporalităţii, a raportului dintre fiinţa umană şi spaţio-temporalitatea Lumii (Eminescu: *Sărmanul Dionis*, *Avatarii faraonului Tlà*; filmul lui Tarkovski, *Călăuza* etc.).

„Strategiile narative" înseşi şi structurile stilistice pe care se sprijină îndepărtează aceste creaţii de basmul originar şi le apropie de literatura fantastică.

Constituirea lumilor ficţionale urmează două direcţii, adesea complementare în structura aceleiaşi creaţii: întemeierea unei lumi semantice „ca nelumea" prin „conţinutul" într-o neîntreruptă reorganizare, cel mai adesea paradoxală, şi întemeierea unei *alte* limbi, adecvată şi totodată generînd noua lume semantică (precum în creaţiile lui Tolkien *Stăpînul inelelor*, *Hobbitul*).

Imaginarul trece din plan semantic în plan scriptural: jocuri cromatice, jocuri de litere adaugă dimensiunii paradoxale dimensiunea ludică (precum funcţionalizarea semnificativă a raportului *text – metatext – paratext* la Lewis Carroll, în *Alice*, sau a raportului *text – literă – culoare* la Jon Scieszka şi Lane Smith în *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Stories*).

Starea de tensiune generatoare de sens este accentuată, în condiţiile predominării dimensiunii paradoxale, de modalitatea foarte frecventă de autoreflectare a textului, uneori, ca în cazul lui *Alice*, printr-o contradicţie radicală între

gramaticalitatea textului şi semantica lui, alteori printr-un fenomen de circularitate deschisă (reflexivitate tip *ecou*) a textului (ca în Iordan Chimet, *Închide ochii şi vei vedea Oraşul*, în Michael Ende, *Povestea fără sfîrşit* etc.) sau de suspendarea hotarului dintre universul semantic al textului şi lumea reală a receptorului, în chiar temporalitatea receptării (ca în cazul basmului-spectacol teatral).

Prin privilegierea dimensiunii ludice (de către creatorul însuşi sau numai de către cititor), creaţia se închide într-o unică funcţie, cea de divertisment, iar lumea semantică, în fapt, nu se mai întemeiază.

Cititorul, copil sau adult, poate să caute, ca în basmul originar sau ca în orice altă creaţie literară, răspuns la întrebări ale fiinţei, chiar întrebări fundamentale, orientîndu-se spre acele creaţii în care se întemeiază o *altă* lume. Aceste creaţii, din care se constituie ceea ce se poate numi „nucleul identitar" al basmului modern, îşi deschid lumea lor receptorului, dar în mod diferit de cum se întîmplă în cazul basmului originar oral, în sensul distincţiei invocate mai sus: *încredere – neîncredere* în adevărul lumii povestite.

Starea de incertitudine/neîncredere este generată – subliniază autoarea pe parcursul lucrării – de suspendarea funcţiilor identificate de Propp în „morfologia" basmului originar, suspendarea sfîrşitului fericit (ca în toate basmele lui O. Wilde), chiar suspendarea sfîrşitului prin instituirea sfîrşitului deschis (trăsătură specifică prozei moderne), de instituirea unui joc specific între *ambiguitate semantică* şi *ambivalenţă*, într-un raport variabil în funcţie mai ales de motivarea ambivalenţei. Astfel, din perspectiva a ceea ce am putea numi *ambivalenţă identitară*, structura basmelor lui Charles Perrault – organizată, în esenţă, pe/pentru două nivele de lectură – le situează în raporturi foarte apropiate de/cu basmul tradiţional, înscris în „literatura pentru copii" şi, concomitent, ca o specie a literaturii „de autor", între alte categorii de creaţii fără atributul clasificator condescendent „pentru copii".

Raportul este încă mai complex şi de mai mare relevanţă pentru poietica şi poetica basmului modern în cazul creaţiilor lui Lewis Carroll, în care se poate vorbi de o corelaţie de consubstanţialitate între ambiguitatea semantică şi ambivalenţa identitară. În varianta originară, nici o deosebire, sub raportul dezvoltării semnificaţiei, faţă de „literatura de autor". Deosebirea stă numai în această „distribuire" a aceluiaşi text între literatura destinată copiilor şi literatura fără o asemenea specificare şi restrîngere a orizontului de receptare.

Rămîn în afara vreunei relaţii cu ambiguitatea semantică, în procesul de constituire a semnificaţiei, creaţiile sau variantele creaţiilor în care ambivalenţa este „manevrată", ca în cazul variantelor basmului *Scufiţa roşie*. Structurarea naraţiunii în funcţie de exigenţe socio-culturale înscrise într-o perspectivă morală/moralizantă subminează – demonstrează, printr-o inteligentă coroborare a perspectivelor poietică şi poetică, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi – nu numai semnificaţia de adîncime a creaţiei, ci însăşi dimensiunea ei estetică, aşa

cum se întîmplă în cazul ultimei variante *Alice*, realizată, în mod explicit, „pentru copii", de Lewis Carroll.

În alt mod este subminată adîncimea semnificației și însuși caracterul de autentic „obiect" artistic prin ignorarea specificului funcționării imaginarului în diferite sisteme de semne, concomitent cu intervenția, discretă sau agresivă, a unei (auto-)cenzuri sociale (morale sau ideologice). Și în această direcție exegeza Mihaelei Cernăuți-Gorodețchi reprezintă și o noutate în sine, și o remarcabilă contribuție teoretică și aplicativă (în special prin capitolul II: *Medii și coduri*, dar și în interpretări din capitolele următoare), prin întemeierea pe raportul foarte complex dintre imaginarul conținut de text în realizarea lui lingvistică și deschis, prin semantica limbii, receptării, și imaginarul propus prin ilustrații, imagini filmate, reprezentări teatrale, creații picturale etc.

În corpusul extrem de amplu și de eterogen investigat, pe lîngă variante în care se instituie un raport de complementaritate sau un dialog, chiar tensionat, dar autentic, între semantica lingvistică a textului și reprezentarea desfășurată prin ilustrațiile alăturate, numeroase asemenea re-creații se situează între tautologie și gravă deturnare a sensurilor fundamentale. Se sustrag acestor dezvoltări în negativ recrearea lumii lui Alice prin mijloacele artei picturale de către Salvador Dali sau realizările cinematografice după *Mary Poppins* și *Vrăjitorul din Oz*.

Cu deosebire gravă este, în acest proces de trecere într-un alt sistem de semne a lumii create lingvistic, pe fondul intervenției factorilor extraestetici, transformarea basmului în instrument de manipulare politică a receptorului, și el transformat în masă de manevră. Aici autoarea își însoțește demonstrația privind un alt mod de dezagregare a modelului basmului originar, fără nici o motivație de ordin estetic, cu o excepțională vervă ironică, pînă la sarcasm.

Procesul de transformare-desființare a basmului este adus de întemeietorii de lumi în profan să sprijine utopia din vremea Republicii de la Weimar, să susțină doctrina național-socialistă a nazismului și cultul personalității lui Hitler. Este prezent în cultura română, în deceniile 5-6 ale secolului XX, prin recrearea proletcultistă a unor basme. Autoarea exemplifică prin varianta-balet a *Luceafărului* eminescian (luat în repetate rînduri în discuție, alături de alte creații, *Sărmanul Dionis, Miron și frumoasa fără corp, Făt-Frumos din lacrimă, Călin Nebunul*, printr-o înțelegere temeinic nuanțată a raportului dintre basmul modern și diverse creații întemeietoare de „alte" lumi, „lumi ca nelumea", cu spațio-temporalități proprii) și prin varianta pentru teatru, dramatizată radiofonic de Mircea Ștefănescu, „model desăvârșit de ceea ce s-ar putea numi «Eminescu *ad usum proletarii*»" (p. 202), dar trimite totodată spre lucrarea, exemplară pentru aberația acestei orientări, produsă de Vl. Colin, *Problemele și drumurile basmului cult*, autor pentru care „basmul trebuie să rămînă o armă în mîna poporului" și, în consecință, „basmul popular trebuie radical transformat

şi este necesar să i se adauge creaţii noi, basmul cult inspirat din realităţile socialiste".

În aceeaşi perspectivă ironică, pe fondul unor interpretări extrem de importante date cărţii-obiect, şi sub aspect estetic, şi sub aspectul poeticii receptării, este introdus, „demontat" şi denunţat fenomenul de desacralizare prin distorsionare a basmului în „creaţiile" moderne, în contextul „eficientizării economice" a basmului, din perspectiva ideologiei societăţii de consum, din momentul transformării lui în marfă. În permanentă stare de veghe, autoarea subliniază producerea unor mutaţii fundamentale de la o finalitate estetică la una pragmatic-socială, prin trecerea de la imperativul/aspiraţia constituirii de lumi semantice ficţionale la imperativul căutării formei. Iar aceasta, în realitatea ei superficială, materială, fizică, a expresiei.

Prin absolutizarea inventivităţii în spaţiul limbajului, aşa cum se întîmplă, între altele, în basmele trecute în filmele de desene animate ale lui Disney de după excelentul *Pinocchio* sau ale altor „creatori", toate demonstrîndu-se incompatibile cu esenţa lumii basmului şi exterioare artei, se ajunge, în termenii lui Umberto Eco, la „un univers hiperrealist, o capodoperă a falsificării, o utopie degenerată" (p. 193).

În încheierea demersului său, în cîteva pagini captivante, ca întreaga carte, de altfel, prin stil şi prin atitudinea ştiinţifică faţă de obiectul luat în cercetare, intitulate *Concluzie (provizorie)*, exegeta repune problema definirii categoriei, cu temerea că nu ar fi fost în măsură să susţină fără ezitări conceptul de *basm modern*, sugerînd întrebuinţarea pentru moment a termenului la plural.

Departe de a fi doar un „inventar de semne", de „indici" pentru identificarea elementelor de bază – cum se exprimă autoarea, în contradicţie cu temeinicia interpretărilor şi teoretizărilor sale –, studiul întreprins de Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, prin inteligenţa cu care autoarea şi-a dominat ezitările fără a şi le ascunde şi prin rigurozitatea cu care a relevat, pe de o parte, semne şi indici prin care se mai păstrează legătura cu basmul tradiţional, pe de alta, semne şi indici care reflectă o identitate distinctă, reprezintă o exegeză care îşi află locul cu demnitate între foarte numeroasele studii consacrate în culturile occidentale problemei identităţii estetice, poetice şi stilistice a unor creaţii atît de eterogene şi o poziţie de pionierat în cultura română.

Prefaţă la Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, *Poetica basmului modern*, Iaşi, Editura Universitas XXI, 2002, 235 p., p. I-XII.

RETORICA ÎNTRE ŞTIINŢĂ ŞI ETICĂ

Secolul XX rămîne, pentru ştiinţele umaniste, mai mult decît pentru alte ştiinţe, marcat de o permanentă căutare de drumuri noi, derutante uneori sau numai contradictorii.

Saltul pe care îl anunţa părăsirea su numai depăşirea discuţiei istoriste în cercetarea limbii mai ales, dar şi a literaturii, avea să fie în măsură însemnată amînat tocmai de orientarea structuralistă, care aducea în prim plan studiul sincronic, dar care restrîngea în mod excesiv realitatea obiectului supus investigaţiei: în lingvistică, limba era luată în consideraţie într-o ireală autonomie, faţă de fiinţa umană – în care îşi avea şi originea şi raţiunea de a fi şi prin care exista şi funcţiona –, şi faţă de lume – despre care era chemată a da, în diferite moduri, seamă. Opoziţia faţă de această orientare reducţionistă ia naştere şi se dezvoltă în chiar interiorul limbii, mai ales prin lingvistica umanistă, dezvoltată de Eugen Coşeriu, şi prin lingvistica antropologică, proiectată de savantul ieşean G. Ivănescu, care fundamentează studiul limbajului în raport cu omul, considerat deopotrivă în realitatea abstractă a limbii şi în desfăşurarea actului lingvistic concret.

Cu înţelegerea complexă a raportului *om – limbă* în corelaţie cu raportul *om – lume*, adică, altfel spus, a raportului *om – limbă – lume*, filosofia limbajului îşi revendică o poziţie dominantă în gîndirea secolului XX, iar ştiinţa limbii guvernează, explicit sau implicit, teoria comunicării. Pe acest fond, anterior şi în acelaşi timp cu dezvoltarea lingvisticii lui Coşeriu, G. Ivănescu sau a filosofiei limbajului lui Heidegger, iau naştere sau renasc, sau primesc o altă identitate demersuri ştiinţifice în care fiinţa umană este redescoperită în/prin ipostaze ignorate: individual/social; afectiv/raţional; pasiv/activ; creativ/mimetic etc. Nu este, de aceea, întîmplător că unele demersuri ştiinţifice îşi caută acum punct de referinţă sau chiar întemeiere în cultura şi filosofia antichităţii greco-latine, în mod direct sau prin intermediul culturii umaniste, a Renaşterii italiene, în primul rînd, sau franceze. Este semnificativă, în acest sens, sub multe aspecte, revenirea în centrul atenţiei a *Retoricii*, demers care îşi caută o identitate proprie în noi circumstanţe, atît în spaţiul ştiinţelor, cît şi în contextul dinamicii social-politice a unui secol marcat de cele mai grave crize cu care a avut a se confrunta fiinţa şi societatea umană în perioada modernă (războaie mondiale, regimuri totalitare: fascism, comunism, naţionalism agresiv şi rasism: holocaustul evreilor, genocidul românilor şi al altor popoare etc.).

Retorica modernă se dezvoltă relativ concomitent cu alte două tipuri de demersuri în sfera ştiinţelor comunicării, *Stilistica* şi *Poetica*, pe de o parte, cu *Semiotica*, pe de alta, ca ştiinţă generală a semnelor, mergînd în paralel sau interferîndu-se, acoperind tot cîmpul sau creîndu-şi/delimitîndu-şi cîmpuri specifice de cercetare. De altfel, aspecte similare au caracterizat şi cultura Antichi-

tăţii. Să se observe, pe de o parte, că Aristotel creează deopotrivă o *Retorică* şi o *Poetică*, iar, pe de alta, că tratatele de retorică acordau atenţie şi modelelor de vorbire. În sinteza pe care o face asupra retoricii greceşti şi latine, Quintilian, dintr-o perspectivă, distinge trei stiluri: *sublim, mediu* şi *umil*, din alta, atribuie limbajului trei finalităţi: *docere, delectare, movere*, ceea ce, considerat în interiorul ştiinţelor umaniste moderne, permite recunoaşterea existenţei unor elemente semnificative care să motiveze, într-un anume sens, instituirea celor trei categorii de demersuri: *stilistică, retorică, poetică*, demersuri care interferează în varii moduri. Chiar dacă, în aceeaşi sinteză, şi-ar putea afla susţinere şi ideea lui St. Ullman că demersul retoric în epoca noastră e, de fapt, *Stilistică*.

Ştiinţele moderne ale limbajului îşi construiesc drumuri specifice, dacă avem în vedere cîmpul de cuprindere şi orientarea fincţională a Retoricii, care, chiar însemnînd „arta de a vorbi frumos/bine/corect", presupune totdeauna şi întrebarea „în ce scop?". Ideea unei „arte pentru artă" în spaţiul limbajului nu pare să fi fost prezentă în Retorica instituţionalizată a anticilor, chiar dacă nu lipsea ideea că „a vorbi frumos" este şi o finalitate în sine a culturii sau, în alţi termeni, un ideal al culturii. Retorica era concomitent „teorie/ştiinţă interpretativă – ştiinţă fundamentală" şi „ştiinţă aplicată", dacă am vrea să operăm cu distincţii şi concepte actuale, presupunînd, însă, orientarea, cu prevalenţă, spre o finalitate exterioară limbajului însuşi.

Dinamica întemeierii sau reîntemeierii ştiinţelor discursului în secolul XX – fără îndoială, în strînsă legătură cu dinamica vieţii social-politice, dar în măsură semnificativă şi ca reacţie la modul de dezvoltare a demersurilor ştiinţifice care aveau ca obiect limba în secolul anterior şi în cele precedente – se desfăşura între două principale perspective: 1) privilegierea caracterului *spontan* al trecerii limbii în discurs şi 2) privilegierea caracterului *elaborat*, cu focalizare pe: a) subiectul creator al textului, sau pe b) destinatarul textului. Acestora li se adaugă şi o a treia: privilegierea textului ca structură lingvistică în sine sau ca structură lingvistică în funcţie literară, care, însă, în funcţie de dinamica *spontaneitate – elaborare* rămîne foarte aproape de una din cele două perspective.

Prima perspectivă, în care se înscrie direcţia reprezentată de Ch. Bally (continuat de Iorgu Iordan, în ştiinţa românească), pentru stilistica limbii, de K. Vossler, Leo Spitzer, D. Alonso, pentru stilistica literaturii, care privilegiază subiectivitatea, afectivă sau creatoare a „subiectului" vorbitor (considerat anonim, la Bally-Iordan sau în identitatea sa specifică, reflectată în opera literară întemeiată, la ceilalţi), nu-şi aflâ punct de referinţă în Retorica antică decît în măsura în care distincţiile *stil umil/stil mediu/stil solemn* reuşesc să-şi facă loc, într-un fel sau altul, în modul de percepere a tipurilor de texte literare, printr-o reînviere a gîndirii din cultura antică a relaţiei dintre *stil* şi *genul literar*. G. Ivănescu, de exemplu, vorbeşte de limbajul poetic ca de *stilul înalt*. În acelaşi sens, J. Cohen, după ce dăduse o interpretare a limbajului poeziei în baza principiului devierii, înscrie limbajul poetic tot în *stilul înalt* – 'le haut langage'.

În cealaltă perspectivă, a textului – rezultat al elaborării intenţionale, procesul întemeierii demersurilor ştiinţifice în secolul XX, pe fondul preluării *Retoricii* antice, este foarte complex. Geneza *Retoricii* în societatea antică a avut în vedere caracterul orientat al discursului dezvoltat în funcţie argumentativă.

S-a produs pe teren juridic, în epoca lui Pericle, după căderea lui Transibulus, tiranul Siracuzei, prin Gorgias (protagonist al unuia din dialogurile lui Platon, care opunea *opiniei – doxa*, conceptul central al Retoricii, *adevărul intelectual – epistema*, conceptul central al Filosofiei) şi prin sofişti (sec. V-IV în. Chr.). Limbajul a fost perceput ca instrument principal al elocinţei juridice şi al elocinţei politice, şi a fost aşezat ca atare în centrul unei ştiinţe/„arte" al cărei obiectiv era identificarea unui ansamblu de tehnici eficiente în procesul de argumentare şi convingere a destinatarului concret. Cele două cîmpuri – juridic şi politic – strîns împletite în această epocă, aveau, în timp, să se despartă, iar Retorica să se situeze între argumentare şi convingere, sau avea să aşeze argumentarea în serviciul convingerii, concomitent cu supralicitarea atenţiei arătată figurilor şi „împodobirii limbajului". Se deschidea astfel drum trecerii în umbră a celor două funcţii, iar Retorica devenea un domeniu al figurilor – disciplină didactică şi mai puţin demers ştiinţific autentic, situaţie dominantă în Evul Mediu şi ulterior, pînă tîrziu.

În jumătatea a doua a secolului XX, a devenit aproape un loc comun să se vorbească de *neoretorică*, invocîndu-se, deopotrivă, două drumuri diferite: şi demersul ştiinţific al lui Ch. Perelman şi L. Olbrechts-Tyteca (*La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation*, 1958), şi demersul ştiinţific al *Grupului μ*, de exemplu, prin *Rhétorique générale*, 1970, cu toate că, în primul caz, sfera de atenţie este reprezentată de discursul neliterar, iar în cazul cercetătorilor belgieni, de textul literar. Pentru că, în realitate, concomitent cu trecerea în plan secundar a primelor două acte din triada antică a procesului de elaborare a textului: *dispositio* şi *inventio* şi privilegierea celui de-al treilea, *elocutio*, s-a trecut şi la absolutizarea componentei implicate în înţelegerea *Retoricii* ca „arta de a vorbi frumos", deci arta împodobirii limbajului şi apoi, aproape firesc, la *Retorică* – ştiinţă a *figurilor retorice*, direcţie „clasicizată" de cultura medievală, şi de aici trecută în cultura modernă (reprezentată în timp de Dumarsais, Fontanier etc.). Este semnificativ, în acest sens, chiar şi jocul terminologic din a doua jumătate a secolului XX privind funcţia care ar interveni în (sau chiar ar guverna) mecanismul de producere a textului. Din perspectiva considerării esteticii în sine a limbajului, funcţia este numită de Roman Jakobson *funcţie poetică*, înţeleasă, totodată, şi ca esenţială pentru instituirea poeticităţii textului, cînd, de altfel, ia în stăpînire actul de structurare lingvistică. Din perspectiva generării şi sesizării individualităţii specifice a textului, M. Riffaterre respinge denumirea de funcţie poetică (întrucît s-ar circumscrie numai generării poeziei) şi o numeşte funcţie stilistică. Aşezînd-o la baza generalizării

literaturităţii textului, prin diferite categorii de figuri, *Grupul μ* o numeşte funcţie *retorică.*

Odată cu întemeierea *Poeticii* moderne ca ştiinţă a expresivităţii poetice (sau literare în general), în alţi termeni, a funcţiei întemeietoare a cuvîntului, în interiorul unui tip specific de cunoaştere, *cunoaşterea estetică*, s-a deschis, de fapt, drum pentru dezvoltarea unor demersuri ştiinţifice specifice, distingîn-du-se între *Retorică* – ştiinţă generală a discursului cu funcţie *argumentativă* şi *persuasivă*, circumscrisă unei realităţi extraverbale preexistente, şi *Poetică* – ştiinţă generală a discursului *cu funcţie întemeietoare de lumi semantice*, autonome sau chiar independente de realitatea extraverbală.

Fără îndoială că şi textul literar are un public (cititorul individual sau colectiv, totdeauna anonim pentru scriitor), care trebuie „convins" şi care este supus „transformării", ca să invocăm elemente proprii comunicării fără funcţie estetică. *Argumentaţia*, însă, dacă vrem să păstrăm termenul, se desfăşoară „în serviciul" *întemeierii* şi aşezării lumii semantice sub semnul adevărului estetic. *Convingerea* (care nu poate lipsi nici din comunicarea prin textul literar, orientat spre a determina efecte emotive la receptor, în concepţia manifestată de *New Criticism*-ul american, reprezentat de I. A. Richards, Kenneth Burke, W. Booth şi alţii), care ar putea să corespundă funcţiei transformatoare a limbajului, se înscrie în aceeaşi direcţie, dacă este guvernată de sinceritatea estetică: se transformă fiinţa culturală, umană în general – în ceea ce se înţelege prin esenţa *umanităţii* – nu raporturile omului cu societatea, în dimensiunea ei politică, în aşezarea ideologică a politicului ş.a.m.d.

Între poeticienii actuali, despre orientarea elaborării textului în funcţie de public/cititor vorbeşte Umberto Eco, dar în sensul pregătirii acestuia pentru a putea intra în lumea pe care, în condiţia de scriitor (precizările le face pornind de la romanul *Numele trandafirului*), el o creează prin cuvînt, şi pentru a-i capta semnificaţiile.

Noua Retorică (sau *Neoretorica*), numită astfel, cu îndreptăţire, numai în condiţiile delimitării de cîmpul de cercetare a textului literar, obiect al *Poeticii* şi al *Stilisticii*, preia şi urmează, pe drumul lui Perelman, căile *argumentaţiei* şi *convingerii* din Antichitate, într-un proces de armonizare *ratio-oratio* (specific gîndirii lui Aristotel). Această delimitare asigură şi o mai corectă raportare la *Retorica* antică originară. Cîmpul ei de referinţă este orice text neliterar, dar modul specific de desfăşurare a variantei interpretative şi aplicative ocupă poziţii diferite între cei doi poli. În ştiinţele pozitive predomină componenta *argumentaţie*, întemeiată pe *ratio*, în ştiinţele sociale, situarea şi oscilaţia între *argumentaţie* şi *convingere* e dependentă de circumstanţe şi de diverşi factori externi şi implică cenzura principiului etic, prezent în Retorica antichităţii, teoretic mai discret dar evident mai ales în elaborarea şi desfăşurarea discursului juridic şi politic în democraţia ateniană sau romană.

Venind acum la epoca noastră, un punct de plecare e ferm pentru principalele sfere în care cele două funcţii, *argumentaţia* şi *persuasiunea*, guvernează organizarea şi desfăşurarea discursului: viaţa politică, viaţa juridico-administrativă, jurnalismul: discursul nu poate fi spontan, chiar dacă nu se poate închide spontaneităţii. Nu este suficientă simpla cunoaştere a limbii şi a conţinutului tematic al discursului.

Nu se sustrag acestei condiţii nici viaţa ştiinţifică nici viaţa religioasă, dar cele două funcţii au moduri cu totul specifice de orientare a discursului în aceste cîmpuri.

Cu această înţelegere, Odette Arhip aşează la baza cursului său un principiu de remarcabilă însemnătate. Construirea şi susţinerea discursului politic, juridic, jurnalistic implică în acelaşi timp recunoaşterea situării limbii în sfera creativităţii umane şi cunoaşterea temeinică a exigenţelor structurării textului în funcţie de conţinut şi de finalitatea lui, iar, potrivit acestora, a strategiilor de supunere şi de determinare la supunere faţă de adevărul – obiect al actului de comunicare. Dincolo de interpretarea exactă a fundamentelor *Retoricii* dintr-o perspectivă diacronică, precum şi de urmărirea cu atenţie a avatarurilor acestui demers ştiinţific în epoca modernă şi contemporană, prezentul curs *învaţă* şi, implicit, *avertizează*, autoarea plecînd, fără îndoială, chiar dacă nedeclarat, de la fenomenul românesc, caracterizat printr-o deplină stare de dezordine lingvistică sau stilistică (sau retorică). Odette Arhip înţelege retorica, în componenta ei aplicativă, ca ştiinţă a formării/dezvoltării „artei de a vorbi", pe de o parte, *argumentaţie – persuasiune*, pe de alta. Demonstraţia deschide, totodată, drum înţelegerii că punerea în act a acestor „tehnici" discursive este/trebuie să fie controlată de principiul etic.

Demers ştiinţific orientat spre cunoaşterea şi punerea la dispoziţie a mijloacelor cele mai eficiente pentru scoaterea la lumină şi impunerea cu fermitate şi rigoare a adevărului concret (a adevărului fenomenal despre o parte de lume, delimitată în spaţiu şi în timp) prin funcţia *argumentaţie, Retorica* îşi caută adesea resurse în sfera artei, pentru scoaterea în evidenţă a individualităţii celui care vorbeşte frumos/captivant/cuceritor etc. şi pentru întărirea capacităţii de a crea convingeri, opinii etc. Pusă în practică „învăţătura" *Retoricii,* pe acest teren, victoria prin limbaj poate fi hotărîtă nu de adevărul dezvăluit prin *argumentaţie* ci de forţa *persuasiunii,* din care nu a lipsit – şi cine ştie dacă va lipsi vreodată! – şi forţa de a convinge, uneori chiar în mod conştient, că minciuna e adevăr, altfel spus, de *întemeiere în negativ,* nu de lumi semantice, expresie a creativităţii umane, ci de imagini falsificate ale lumii realului. Rezerva lui Socrate faţă de *Retorică* îşi avea originea în această idee: cine stăpîneşte tehnicile limbajului meşteşugit le foloseşte (şi) pentru inducerea în eroare. Şi aceasta se întîmplă sau numai se poate întîmpla în toate cele trei cîmpuri: juridic, politic, jurnalistic. În această direcţie, forţa elocuţionară a

limbajului intră în raport (de atîte ori, în contradicţie) cu dimensiunea etică, guvernată de deontologia profesională.

Prefaţă la Odette Arhip, *Retorica*,
Iaşi, Editura Cantes, 2002, 244 p., p. I-VIII.

O ANALIZĂ RAFINATĂ

Înţelegerea creaţiei eminesciene ca *Tot* şi a limbajului său poetic din perspectiva recuperării esenţei originare a limbajului i-a permis Irinei Andone, care îşi caută drum spre nucleul originar al Lumii din *Cartea poetului*, să surprindă dinamica specifică a procesului de semnificare şi de generare a stării poetice la Eminescu, dinamică guvernată de raporturi adînc tensionate între fiinţa umană şi Fiinţa lumii, în interiorul unei lumi de sensuri întemeiată sau care îşi caută întemeierea poetică printr-un raport, de asemenea tensionat, între forma internă şi forma exterioară. În interpretarea autoarei, principiul *oximoronic* întemeiază şi aşează universul poetic eminescian între suspendarea şi asumarea *contrariilor*. În această dinamică se situează – cum rezultă şi din analiza foarte rafinată a poemelor *Sarmis* şi *Gemenii* – şi asumarea condiţiei tragice a fiinţei umane, faţă în faţă cu ea însăşi, şi conştientizarea condiţiei fiinţei în raport cu lumea şi cu dimensiunea *timp*, aşa cum se relevă în interpretarea dată poemelor *Stelele-n cer* şi *Dintre sute de catarge...* În această desfăşurare se instituie *melancolia*, în principiu consubstanţială *oximoronului*.

Printr-o alternare permanentă, inteligentă şi bine condusă a demersului analitic, de stilistică şi poetică aplicată, cu fundamentări şi deschideri teoretice, studiul realizat de Irina Andone reprezintă a contribuţie remarcabilă la cunoaşterea specificului universului semantic al artei poetice eminesciene, expresie a unei „revoluţii" (în termenii Juliei Kristeva) în istoria limbajului poetic românesc: lumea semantico-poetică în spaţiul căreia, prin asumare a întrebărilor fiinţei, se caută drum spre adevărul absolut, se constituie şi fiinţează nu *prin intermediul* limbii, ci *în interiorul* limbii.

Postfaţă la Irina Andone, *„Farmec dureros". Poetica eminesciană a contrariilor*,
Iaşi, Editura Cronica, 2002, 268 p., p. 261-262.

ÎNTRE CUVINTE

În anul 2000, Beniamin Sîngeorzan publica *Universul preaposibil*, un volum, restrîns ca dimensiuni, de poezii, creaţii parcă aspirînd la concentrarea expresiei proprie poemelor *haiku*. Şi la adîncimea tulburătoare a sensurilor. Una din poezii avea titlul sugestiv *prea multă durere pentru o viaţă* („mă dor timpanele de linişte/ braţele mi-au amorţit cărîndu-mă"), o alta, *mai departe!*

(„prin galeriile sufletului/ mă mişc/ încet/ nu e cale de întoarcere/ inima îmi strigă/ aşteptînd din spate:/ mai departe! mai departe!”). Într-o poezie intitulată conjuncţional *de*, poetul se aşeza în perspectiva deschisă de *Mioriţa*: „de-o fi şi-o fi să mor/ o fac/ doar pentru zbor”, dar cu o altă sugestie semantică, deschisă de metafora *zborului*.

Nu ştim cît de departe ar fi mers poetul după acest volum de poezie autentică. Îşi găsise loc de vieţuire într-o bibliotecă; era chiar locul lui. Dar a venit mai curînd decît se putea aştepta *zborul* şi poetul şi-a abandonat condiţia de prizonier al lumii acesteia, care l-a bucurat dar care l-a şi durut mult, dintr-un prea plin al fiinţei lui, fragilă în realitate.

Mai departe, prin galeriile sufletului, putem întîlni continuări sau deschideri de drumuri în volumul adunat de Adela Sîngeorzan, care a rămas să explice fetiţei lor nu de ce a plecat aşa de devreme ci de ce Beniamin a scris sau de ce nu putea să nu scrie: *Scriu pentru ca fiica mea să-mi găsească paşii.*

Urmele lăsate prin paginile din acest volum sînt nelinişti interioare, în raport cu o lume care pare că şi-a pierdut sensul, tensiuni ascunse, încercări de eliberare, meditaţii grave, căutîndu-şi expresia în creaţii poetice, în proză, în aforisme. Volumul, eterogen sub aspect stilistic, este coerent în captarea prin limbaj a unor căutări de căi pentru apărarea atributelor esenţiale ale fiinţei umane: *sacralitatea, libertatea, iubirea.*

Creaţiile poetice, înscriindu-se, sub aspectul concentrării expresiei, mai ales, dar, în parte, şi ca sensuri dezvoltate, în continuitatea volumului din 2000, aduc la un loc structuri şi imagini-ecou din creaţia orală, în ipostază ludică şi în ipostază profund lirică, imagini reflexive în tonalitate gravă (*la colţul lumii*), imagini „apoetice” (chiar structuri pamfletare: *alegere 2000, şamponul vot*) şi limbajul frust – ecou din poetica postmodernismului, toate convertite într-un stil propriu, aproape toate, poezie autentică.

Proza (literară sau mai departe de literatură) este ironică, sarcastică, pînă la pamflet, cînd are în atenţie omul politic sau, mai exact, dimensiunea politică a societăţii, este gravă cînd omul e surprins în ipostaze ale condiţiei existenţiale.

Reflexiile asupra fiinţei umane în multiple ipostaze reprezintă fondul semantic al aforismelor. Mai aproape de poezie, natura aforismelor este esenţial poetică; alternează – este adevărat – antiteza, paradoxul, aserţiuni filosofice, structuri gnomice, dar se impune peste toate metafora, în înţelesul profund, de principiu metaforic. Din această perspectivă, devine relevant raportul omului cu Dumnezeu, cu semenii, cu limbajul, trei ipostaze esenţiale ale aşezării fiinţei umane în lume. Cu această înţelegere, sacralitatea Cuvîntului: „Cuvîntul nu trebuie să fie pisica de casă în singurătăţile tale, nici leul înblînzit pentru bucuria spectatorilor, ci esenţa care trezeşte din leşin, duşmanul înarmat în faţa vorbei tale adormite, Cuvîntul în minciună e ca un neînotător în apă. Trebuie să-l apuci (dacă vrei să-l salvezi) şi să-l dai din mînă în mînă

pînă la mal. Dacă-l ţii numai la tine te îneacă...” se relevă foarte aproape de divinitatea din om: „Fiecare om poate fi pîlnia prin care Dumnezeu va curge înspre setea întregii omeniri. Cînd îl smulgi pe Dumnezeu din viaţa ta vei fi absorbit de haos (mişcare inutilă, fără cîntec), pentru că El este raţiunea armoniei, adunată, chintesenţă, în picătura-om, pornită spre conştientizarea propriei puteri”.

Aceasta este urma cea mai semnificativă pe care o lasă Beniamin Sîngeorzan prin scrisul său.

Postfaţă la Beniamin Sîngeorzan, *Între cuvinte*,
Iaşi, Editura Opera Magna, 2006, 187 p., p. 182-183.

POETICA ELEMENTELOR – CALE ESENŢIALĂ DE ACCES ÎN LUMEA CREAŢIEI POETICE A LUI LUCIAN BLAGA

Lăcrămioara Solomon nu este cea dintîi care interpretează creaţia literară pe terenul poeticii elementelor. Din această perspectivă s-a abordat mai întîi poezia lui Eminescu: în anii ’70, a apărut cartea Elenei Tacciu, *Eminescu. Poezia elementelor* şi se realizează acum la Iaşi un *Dicţionar* de *Semne şi sensuri poetice*, din care s-a publicat, la începutul anului 2007, un prim volum din cîmpul semantic *Elemente primordiale*.

Aspecte ale unei astfel de abordări sînt identificabile şi în exegeza lui Blaga, prin studiile lui Mircea Borcilă şi, într-un anume sens, prin interpretarea dată poeziei în raport cu gnoza de Lucia Cifor.

Lăcrămioara Solomon, însă, este cea dintîi care dă o interpretare de ansamblu lumii de sensuri din lirica lui Lucian Blaga, pe temeiul unui raport de consubstanţialitate între dimensiunea mitică – predominantă în exegeza creaţiei acestuia (lirică şi dramatică) – şi dezvoltarea unui imaginar specific cu originea în elementele primordiale: *aer, apă, foc, pămînt*, aşa cum au fost acestea gîndite în cultura elină, prin transformarea lor în nuclee semantice şi integrate, apoi, ca universalii în fondul comun al culturii umanităţii.

Lucrarea se impune printr-o deplină armonizare a celor două nivele de lectură esenţiale pentru accesul la universul poetic al unui creator: lectura inocentă şi lectura întemeiată pe cunoaşterea profundă a exigenţelor domeniului în care se înscrie interpretarea.

Autoarea intră în lumea de sensuri a creaţiei lui Blaga pornind de la concepţia filosofului culturii despre modul în care se raportează fiinţa umană la Fiinţa lumii, identificînd acest mod în dimensiunea mitică. Cu acest nucleu al bazei teoretice, susţinut şi dezvoltat de antropologie şi de diverse teorii ale imaginarului, poetica fenomenologică a lui Gaston Bachelard nu a fost pentru Lăcrămioara Solomon doar o direcţie teoretică sau o metodă între altele, ci o perspectivă exegetică prin care creaţia lui Lucian Blaga se putea lăsa receptată

în chiar modul în care a fost întemeiată. Între cei doi filosofi ai culturii există o afinitate care trebuie să-şi aibă originea, între altele, într-un mod similar de a gîndi creativitatea artistică dar şi în mişcarea ideilor din epocă. Este adevărat că cele două personalităţi aparţin unor spaţii culturale diferite – cum comentează autoarea – dar punctul comun din teoriile acestora – rolul inconştientului – aparţine unui acelaşi orizont cultural, trasat de întîlnirea cu C. G. Jung.

Pe acest teren, demersul ştiinţific al Lăcrămioarei Solomon se desfăşoară printr-o suprapunere implicită între poetica elementelor ca perspectivă interpretativă şi poietica procesului de recreare în plan semantic a unei lumi (sau simili-lumi, în termenii filosofului), cu originea în principiile care au guvernat transformarea haosului în cosmos, adică în principiile reprezentate de cele patru elemente primordiale: *Focul, Apa, Aerul, Pămîntul.*

Structura lucrării reprezintă o bine gîndită cale de acces la lumea de sensuri întemeiată de Blaga şi de identificare a specificului creativităţii poetului. Autoarea, care îl urmează în diferite moduri pe filosof, pe de o parte, interpretează creaţia lui Blaga cu exigenţele impuse de discursul ştiinţific, pe de alta, îşi asumă rolul de călăuză pentru/în receptarea acesteia.

Temeiul teoretic este construit în primul capitol, care anunţă încă prin titlu situarea în perspectiva gîndirii filosofului Blaga. Sintagma *Esenţa mitică umană între latenţă şi revelare* trimite spre înţelegerea umanităţii omului între cele două coordonate: 1) conştiinţa că se află în orizontul misterului; 2) constituirea metaforei revelatorii în cale de acces la misterul lumii. În această perspectivă, a identificării căilor de acces, prin metaforă, la esenţa ascunsă a lumii şi de instituire a comunicării între fiinţa umană şi Fiinţa lumii, autoarea îşi află principalele repere în concepţia lui Blaga privind categoriile cu care Poetica, Stilistica şi teoriile imaginarului şi mitului operează: *limbaj poetic, creativitate, mit, imagine, imaginaţie, metaforă, stil.*

Prin limbajul poetic, de esenţă mitică, în funcţie ontologică, elementele primordiale trec din condiţia de arhetipuri în condiţia de mituri şi de simboluri şi metafore (metaforele revelatorii). Din această perspectivă, la fel ca la Eminescu, dar într-o altă ipostază, modul în care este percepută Fiinţa şi dinamica lumii, pe de o parte, şi modul în care ia naştere şi fiinţează lumea semantic-poetică, pe de alta, se confundă. Realitatea şi irealitatea se suprapun. Suspendarea hotarelor o fac în lumea de sensuri eminesciană iubirea şi cîntarea-creaţie (în care muzica sferelor şi cîntecul orfic aduc la un loc aspiraţia spre integrare în armonia lumii şi condiţia tragică a fiinţei), la Lucian Blaga, iubirea şi creaţia, a căror esenţă este *arderea*, condiţie a esenţei profunde a fiinţei umane şi totodată principiu cosmic.

Creativitatea se întemeiază, în viziunea lui Blaga, pe un raport intim între inconştient şi conştient. Dimensiunea imaginantă a fiinţei umane, trecută în general în plan secundar, de cea raţională, este readusă în felul acesta în prim plan în definirea esenţei umane ca fiinţă creatoare, din momentul în care

omul devine conştient că lumea nu este numai ceea ce se vede. Raportarea la Eminescu pare a se impune; în *Feciorul de împărat fără stea*, între *fantazie* şi *nebunie* se poate citi un raport de suprapunere, de confundare; *fantazia/nebunia* este creatoare de lumi; *cugetarea* critică le distruge: „Chiar pala *nebunie*/ Se poate că trezită a-nfipt ochii cumpliţi/ În fruntea-mi veştezită, în creieri rătăciţi/ .../ Fie-aşa eu nu zic.../ Şi totuşi *nebunia*/ Cum e, cu chipul dulce cu care m-a cuprins/ Îmi place – cum îmi place visul de raze nins,/ Îmi place cum îmi place o umbră argintie./ Tu cugeţi, *cugetarea* cu raze reci pătrunde,/ Loveşte chipul dulce creat de *fantazie*/ Şi acest chip devine palid ca o stafie/ Şi-ndată ce-l priveşti tu el stă să se confunde/ Cu locul de-unde vine, cu norii, ori cu unde" (Eminescu, 1952: 152).

„Inconştientul creativ", sintagma lui Blaga, diferă în mod firesc de la un poet la altul, în funcţie de fiinţa lui culturală şi de poetica pe care şi-o asumă, iar această variabilitate generează profilul poetic al lumilor de sensuri întemeiate şi identitatea stilistică a creatorului.

Coroborînd concepţia filosofului Lucian Blaga despre inconştientul creativ şi despre caracterul mitic al limbajului poetic cu teorii fundamentale despre imaginaţie şi despre antropologia şi poetica imaginarului (G. Durand, J. Burgos, G. Bachelard, M. Eliade, Ch. Mauron) şi cu o atentă lectură a unor dicţionare de mituri şi simboluri din cultura umanităţii şi din cultura naţională (J. Chevalier şi Al. Gheerbrant, I. Evseev), Lăcrămioara Solomon interpretează opera poetului printr-o înţelegere profundă a modului în care se constituie şi se interrelaţionează nivelele semantice în desfăşurarea funcţiei întemeietoare a limbajului poetic: 1) semnificaţiile încifrate în termenii numind elementele primordiale sau chiar elementele primordiale, înţelese ca semne în Cartea lumii, imagine eminesciană absentă ca atare în poezia lui Blaga, dar implicită în modul său de a percepe fiinţa lumii (*cf.* poezia *Stihuitorul*); este acesta nivelul semantic al culturii umanităţii, încifrat în nuclee arhetipale; 2) semnificaţiile de la nivelul 1 descifrate prin încifrarea lor – ca să recurgem tot la un mod definitoriu pentru poetica eminesciană – ca virtualităţi de semnificare în semne poetice din imaginarul Blaga; este nivelul semantic din planul paradigmatic al universului liric întemeiat de acesta, plan identificat de autoare, în continuarea unui studiu amplu consacrat de Mircea Borcilă lexicului esenţial, în diferite cîmpuri semantice avînd ca nuclee centrale termeni care numesc elemente primordiale; 3) semnificaţii ale semnelor din planul paradigmatic Blaga încifrate în semnele poetice din planul sintagmatic al creaţiilor poetului; la acest nivel se situează planul semantic al poemelor, considerate în autonomia şi unitatea lor internă, semne poetice complexe, între care o atenţie specială este arătată *poemelor-metaforă*.

Prin înţelegerea, mai mult implicită dar exactă, a procesului de interrelaţionare a celor trei nivele semantice, înţelegere dublată de un remarcabil simţ estetic şi susţinută de capacitatea alternării inteligente a ipostazelor analitică şi

sintetică în demersul său ştiinţific, autoarea realizează o interpretare complexă a universului liric întemeiat de Blaga, care se adînceşte mereu prin trecerea de la o treaptă la alta, concomitent cu schimbarea perspectivelor.

Prima treaptă este reprezentată de capitolele II-V, în care se interpretează direcţiile semantice dezvoltate în baza fiecăruia dintre cele patru elemente primordiale, direcţii sugerate în nucleul lor central chiar din titlu: *II. Focul – principiu vital şi generator thanatic; III. Apa sau tentaţia incognoscibilului, IV, Din imagistica mişcării aeriene, V. Conştiinţa caducităţii şi setea de transcendent în simbolistica pămîntului.* Cea de-a doua treaptă, capitolul *VI. Dezmărginiri spaţio-temporale*, fixează coordonatele principale ale lumii de sensuri poetice întemeiată de Lucian Blaga iar treapta a treia, capitolul *VII. Dinamica elementelor şi lumea ca Tot*, se deschide spre identitatea stilistico-poetică a creaţiei şi creatorului ei.

Cele trei trepte, identificabile ca atare din perspectiva receptării din lăuntru a lumii de sensuri întemeiate de Blaga, sunt totodată ipostaze ale interpretării creaţiei acestuia printr-un raport *sistem – proces*, în termenii folosiţi frecvent în lingvistica şi în ştiinţa comunicării, cu deosebirea că acest raport se întemeiază pe relaţia dintre cele trei nivele semantice identificate mai sus. În interpretarea Lăcrămioarei Solomon, exactă, subtil nuanţată, cu un excepţional simţ analitic, în procesul de semantizare generat de lexicul esenţial al elementelor primordiale, se intersectează semnificaţii din cultura umanităţii cu semnificaţii din cultura naţională şi se deschid căi de semnificare specifice creativităţii lui Blaga.

În capitolele II-IV, autoarea trece de la conturarea cîmpurilor semantice dezvoltate în baza termenilor numind cele patru elemente primordiale la identificarea direcţiilor de semnificare şi a fascicolului de sensuri pe care le generează semnele poetice constituind aceste cîmpuri semantice, pentru a-şi adînci, apoi, interpretarea prin analiza stilistico-poetică a diferitelor poeme, privite cel mai adesea ca poeme-metaforă. Ea îndreptăţeşte în felul acesta, pe de o parte, ideea reconsiderării metaforei, prin metafora revelatorie mai ales, şi a înţelegerii metaforei ca principiu şi nu ca figură de stil, iar, pe alta, ideea poemelor scurte ca semne poetice în întregul lor, din concepţia lui E. A. Poe, idee prezentă prea puţin în poetica actuală.

Cu acest mod de interpretare devin vizibile contururi polisemantice ale semnelor poetice, nu de puţine ori, cu direcţii de semnificare opuse (*focul, cenuşa*) sau care reinstituie unitatea şi armonia lumii prin iubire şi creaţie (*ardere, fîntînă, iezer*), relaţii ascunse de sinonimie, solidarităţi sau ierarhizări semantico-poetice: *simbol, metaforă revelatorie, mit, motiv*.

În capitolul consacrat cîmpului semantico-poetic cu nucleul central în termenul *pămînt*, autoarea integrează într-o ingenioasă „structură de ciorchine", în termenii săi, diferite semne poetice prin care se configurează relaţii variate între termenul nuclear şi alţi termeni care i se asociază în temeiul

semantizării lumii realului, termeni numind aspecte geologice, geografice, minerale, vegetale etc. Interpretarea, pe de o parte, dezvăluie procesul de convertire a semnelor şi semanticii lingvistice în semne şi semantică poetică, pe de alta, relevă viziunea lui Blaga despre reintrarea fiinţei umane – tensionată, între contingent şi transcendent – în armonia lumii prin cele două căi: întoarcerea la origini, în „patria mumelor", şi permanenta renaştere.

În celelalte trei capitole, autoarea nu recurge la acelaşi mod de configurare a centrilor de dezvoltare a cîmpului şi subcîmpurilor semantico-poetice, dar interpretarea are de fiecare dată în vedere cîmpul semantic al termenului nuclear şi subcîmpurile semantice ale termenilor cu care acestea se află în relaţii diferite, în perceperea lumii mai întîi, în instituirea lumii poetice în creaţia lui Blaga, apoi. Rolul diferit în generarea de direcţii şi sensuri poetice ale termenilor centrali sau al celor atraşi relaţional (în capitolul consacrat elementului *aer*, de exemplu, rol esenţial are nu termenul central *aer*, ci semnul poetic *zbor*) i-a permis autoarei să refuze ceea ce în mod evident nu convine stilului său interpretativ – repetarea unui model.

Singurul model pe care nu-l abandonează, chiar dacă nu îl expune în mod explicit, este constituit din trecerea în fiecare capitol (inclusiv în ultimele două) de la un nivel semantic arhetipál, la unul metaforic sau mitic (cu identificarea argumentată a unor mituri create de Blaga, „mituri personale": mitul *focului*, mitul *drumului*) şi de aici la intersectarea acestora în structura poemelor-metaforă. În fiecare capitol consacrat cîte unuia dintre elementele primordiale, precum şi în celelalte capitole, prin identificarea permanentă a diferitelor interrelaţionări, interpreta a relevat sensuri poetice definitorii, implicite în stratul profund al semnelor sau dezvoltate de Lucian Blaga (*arderea* – reintegrarea prin iubire şi creaţie în armonia Lumii; *marea* şi *oceanul* – dorinţa fiinţei umane între nemărginire şi dezmărginire; *zborul* – aspiraţia spre eliberarea din contingent; *drumul* şi *muntele* – aspiraţia spre transcendent, *fîntîna* – regăsirea transcendentului în imanent etc.). În interpretarea poemelor-metaforă, autoarea îşi susţine intuiţia sensului fundamental prin identificarea relaţiilor semnificative între termenii încărcaţi cu aceste sarcini semantice, pe plan paradigmatic, de esenţă mitică cei mai mulţi, structuri prozodice, structuri fonetice, structuri morfologice şi sintactice. Sînt exemplare în acest sens interpretările date poemelor *Cîntecul focului*, *Ardere*, *Noi şi pămîntul*, *Iezerul*, *Iubire*, *Bunăvestire pentru floarea mărului* etc. Este acesta modelul care face din interpretarea Lăcrămioarei Solomon o contribuţie esenţială în cunoaşterea universului liric al lui Blaga şi a căilor de acces la poezie în general.

Capitolele VI şi VII, ipostaze diferite în interpretarea creaţiei lui Blaga, sînt totodată ipostaze consubstanţiale; ele relevă ceea ce s-ar putea considera identitatea poetico-stilistică, de nedespărţit, a creatorului şi creaţiei sale.

În capitolul VI, *Dezmărginiri spaţio-temporale*, dens în interpretarea creaţiei lui Blaga dintr-o perspectivă care are acum în centru fiinţa umană,

autoarea, sprijinindu-se pe interpretarea din capitolele II-V, se adînceşte în mod special în revelarea funcţiei semantico-poetice a unor metafore obsedante sau simboluri dominante în legătură cu aspiraţia omului spre eliberare din prizonieratul lumii fenomenale, cu limite temporale şi spaţiale (*zborul, drumul, copacul, muntele, marea, lumina*).

Pe drumul lui Gabriel Liiceanu, fiinţa umană este descoperită acum tensionată între conştiinţa limitelor şi aspiraţia spre depăşirea lor; în apropiere de gîndirea lui Heidegger, raportul dintre fiinţa umană şi Fiinţa lumii este marcat de tensiunea închidere-deschidere; semantica *luminii* este aşezată la un alt nivel. Interpretată, în primul capitol, în spaţiul de extindere a cîmpului semantic al *focului*, ca element primordial, în legătură cu *arderea*, în acest capitol, subcapitolul intitulat *Lumina între sacru şi uranian*, *lumina* îşi află locul propriu, printr-o componentă a planului său semantic, la un nivel superior, dincolo de elementele primordiale, reprezentînd transcendentul ca Absolut.

Capitolul VI încheie sintetic interpretările analitice din capitolele II-V şi se deschide spre capitolul VII, *Dinamica elementelor şi lumea ca Tot*, prin care se reconstituie profilul poetic al lumii de sensuri întemeiată de Lucian Blaga, în subcapitolul *Interrelaţionarea elementelor primordiale* (cu prioritate dată poemelor în care intră în relaţii semantic-sintactice toate elementele primordiale, între acestea *Pasărea sfîntă*, cu o interpretare de mare profunzime a modului de generare a sensului poetic) şi se construieşte profilul stilistic al creatorului, în subcapitolul *Structura stilistică specifică*. Tocmai din complementaritatea acestor două subcapitole, identitatea stilistică se vădeşte a fi ipostază a profilului poetic al universului întemeiat pe „complexul elementelor", înţeles de Blaga, spre deosebire de Bachelard, ca matrice stilistică, în structura căreia, în dezvoltarea raportului *conştient – inconştient*, dominant este *inconştientul creativ*, înţeles în ipostază colectivă şi în ipostază individuală.

În interiorul relaţiei stabilite de Blaga, în *Orizont şi stil*, între inconştient şi complex (avem în vedere în discuţia de aici complexul elementelor) – „O astfel de constelaţie de factori, de o considerabilă rezistenţă interioară, se poate statornici în inconştientul uman, dobîndind aici funcţia unui complex determinant. Structura stilistică a creaţiilor unui individ sau ale unei colectivităţi poartă pecetea unui asemenea complex inconştient. Propunem pentru denumirea unui astfel de complex termenul de *matrice stilistică*" – şi aducînd în sprijin, cum face autoarea, concepţia lui Ch. Mauron despre trecerea de la metaforele obsedante la mituri personale, se poate considera că profilul stilistico-poetic al lumii semantice întemeiată prin limbaj poetic şi identitatea stilistică a creatorului ei se suprapun prin modul de a fi: *o întîlnire în permanenţă tensionată între conştient şi inconştient*.

Originalitatea şi rigoarea demersului ştiinţific, intuiţia pătrunzătoare şi pertinenţa receptării sensurilor poetice, consolidarea teoretică şi aplicativă a căilor de acces la poezie impun interpretarea Lăcrămioarei Solomon ca o

contribuţie semnificativă la receptarea lumii de sensuri întemeiată de Lucian Blaga şi la cunoaşterea de profunzime a specificului poeticii sale.

Prefaţă la Lăcrămioara Solomon, *Poetica elementelor în lirica lui Lucian Blaga*, Iaşi, Editura Institutul European, 2008, 376 p., p. 7-15.

POVESTEA UNEI VIEŢI

Personalitatea lui Mihai Eminescu a fost o constantă absolută în sfera, amplă, de preocupări ale omului de cultură Zoe Dumitrescu-Buşulenga în scurgerea, sinuoasă, a timpului, cu umbre din care a aflat puterea să se elibereze.

Iniţiem acum reeditarea exegezelor sale eminesciene prin volumul consacrat *Vieţii* poetului, o interpretare *sui-generis*, dinlăuntrul creaţiilor, literare şi publicistice, şi de foarte aproape de trăirile omului Eminescu, intuite în adînc dramatismul lor, în viaţa publică şi în viaţa intimă deopotrivă.

Nu e o biografie romanţată, nici o pedantă exegeză ştiinţifică privilegiind, în fiecare moment, documentul. Este povestea încărcată de sens a unei vieţi *care nu putea fi trăită altfel* şi a unei individualităţi creatoare care, asumîndu-şi această trăire, s-a eliberat dintre marginile ei şi a deschis căi spre dezmărginirea fiinţei umane, prin dezvoltarea conştiinţei unei alte aşezări faţă cu Fiinţa lumii: „Timpul care bate-n stele/ Bate pulsul şi în tine" (*Glossă*, variante).

Perspectiva din care este semantizată trăirea eminesciană pare deschisă de un imperativ cunoscut: *Înapoi la Kant!*, trecut cu toată încărcătura de sens în imperativul *Înapoi la Eminescu!*, Omul şi creatorul de nedespărţit. Dacă vrem să ştim cine sîntem, dacă vrem să ne apărăm valorile autentice şi onestitatea noastră cea de adîncime, uitată.

Prezenta ediţie se întemeiază pe partea I, intitulată *Viaţa*, din volumul, cu o structură complexă, *Eminescu. Viaţă, Operă, Cultură*, tipărit la sfîrşitul anului 1989, la Editura Eminescu, considerînd că autoarea însăşi a abandonat tacit, cu îndreptăţire, definitiv, monografia *Eminescu*, publicată la Editura Tineretului în anul 1963. Am reţinut, totodată, completările şi modificările, foarte puţine, introduse de autoare în volumul *Eminescu. Viaţa*, apărut la Editura Elion din Bucureşti, în anul 2000.

Alăturăm monografiei studiul *Eminescu, între credinţă şi cunoaştere*, publicat, împreună cu studiul *Intelectualul şi cultura în lumea secularizată*, în volumul *Cultură şi credinţă*, tipărit la Editura Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor din Suceava, în anul 2005, studiu prin care viaţa lui Eminescu este privită din perspectiva tensiunilor interioare, în momente semnificative, ale situării faţă cu Divinitatea.

Citatele din Eminescu (creaţii literare, publicistică şi scrisori) au fost verificate prin Ediţia Perpessicius a scrierilor eminesciene (creaţie literară, publicistică, însemnări, corespondenţă).

Celelalte patru volume vor relua monografii, studii, articole răspîndite prin

volume colective şi reviste de specialitate şi de cultură din România şi din altă parte, precum şi texte inedite, rămase între manuscrise, consacrate creaţiei lui Eminescu. Se va oferi, prin aceasta, o mai complexă cunoaştere şi a operei eminesciene şi a căilor deschise sau numai aprofundate de Zoe Dumitrescu-Buşulenga în acest sens.

Introducere la Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu. Viaţa* (ediţie îngrijită de D. Irimia), Mînăstirea Putna, Editura Nicodim Caligraful, 2009, 293 p., p. 21-22.

O CALE INDISPENSABILĂ CUNOAŞTERII CREATIVITĂŢII ŞI CREAŢIEI EMINESCIENE

Zoe Dumitrescu-Buşulenga schimbă radical modul de interpretare, din perspectiva comparatismului, a creaţiei literare a lui Eminescu. Căutării, de atîtea ori obsesive, a surselor de inspiraţie îi ia locul cercetarea creativităţii poetului în originaritatea şi în dezvoltarea în creaţia sa a unor direcţii semantice preexistente în fiinţa sa, prin întîlnirea cu marii creatori din cultura umanităţii. Acesta este nucleul central al prezentei exegeze. Întîlnirea cu cultura germană (filosofie şi poezie, mai ales), prin funcţia catalitică a acesteia, a reprezentat pentru Eminescu terenul pe care s-a revelat şi dezvoltat originalitatea creativităţii şi viziunii sale asupra lumii între două coordonate esenţiale:

1) specificitatea naţională, cu originea în raportul intim al lui Eminescu cu cultura autohtonă şi cu semantica din stratul de adîncime al limbii române;

2) adîncirea întrebărilor privind raportul dintre fiinţa umană şi fiinţa Lumii, care au tensionat în permanenţă fiinţa poetului şi s-au constituit în principalul nucleu semantic al creaţiei sale. Prin aceasta, Zoe Dumitrescu-Buşulenga deschide o perspectivă identificabilă într-o scrisoare a poetului către Maiorescu: „Kant mi-a căzut în mînă relativ tîrziu, Schopenhauer, de asemenea. Ce-i drept îmi sînt familiari, însă *renaşterea intuitivă a gîndirii lor în mintea mea, cu mirosul specific de pămînt proaspăt al propriului meu suflet, nu s-a desăvîrşit încă*" (Eminescu, 1989 b: 48) şi se întîlneşte cu interpretarea exegetei italiene Rosa Del Conte: „Poezia lui Eminescu răspunde unei nelinişti mereu actuale, pentru că este de natură metafizică; şi ea găseşte pentru a o exprima un limbaj care, deşi reflectă sincretismul cultural al poetului, nu este totuşi mai puţin legat de substratul cultural autohton. [...] Acest humus cultural autohton va condiţiona roadele asimilărilor succesive" (Del Conte, 1990: 269).

Printr-o armonizare proprie exegetei între rigoarea ştiinţifică şi starea de admiraţie echilibrată şi de permanentă uimire în faţa forţei creatoare a poetului şi a neîntreruptelor întrebări, mereu mai neliniştitoare, şi în faţa lumilor întemeiate de Eminescu, această exegeză reprezintă o cale esenţială de acces la ceea ce este în esenţa ei creativitatea eminesciană şi la receptarea creaţiei lui Eminescu „ca o coardă nouă, originală pe bina cea mare a lumii", imaginea

metaforică prin care Eminescu definea raportul naţional – universal în dezvoltarea literaturii şi culturii umanităţii.

Prefaţă la Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, Mînăstirea Putna, Editura Nicodim Caligraful, 2009, 260 p., p. XV-XVI.

JURNALUL – EXPRESIE A RAPORTULUI DINTRE EUL SUPERFICIAL ŞI EUL PROFUND AL FIINŢEI UMANE

Într-o vreme în care cititorul manifestă un interes special pentru literatura confesivă (memorii, jurnale, însemnări, epistolare), ştiinţa literaturii caută răspuns la întrebarea privind natura acestor scrieri: aparţin ele literaturii sau reprezintă un gen aparte? Mai ales prin poziţia teoretică a lui Philippe Lejeune, în ultimele decenii, aceste categorii, chiar autobiografia, sînt integrate, cel mai adesea, literaturii. În acelaşi timp, se manifestă, însă, şi o îndreptăţită rezistenţă faţă de această interpretare. Esenţial apare modul în care este privită problema raportului dintre expresivitate, literaritate şi ficţionalitate, întrebare de care se lasă orientată Smaranda Ghiţă într-o carte care impune prin substanţa interpretării şi prin eleganţă stilistică. Autoarea îşi structurează demersul în funcţie de patru aspecte esenţiale, în măsură să deschidă, din diferite perspective, complementare, drum spre aflarea identităţii *jurnalului*: cap. I. *Cîteva repere pentru istoria genului* – motivaţiile şi funcţiile scrierilor confesive; cap. II. *Jurnalul şi cititorii săi* – problemele receptării lor, cap. III. *Jurnalul între document şi ficţiune* – natura specifică a întemeierii lumii lor semantice, cap. IV. *Ipostaze stilistice ale confesiunii* – profilul stilistic al jurnalului în diferite variante.

Excursul istoric din primul capitol, începînd cu Sfîntul Augustin şi ajungînd pînă în secolul XX, bine condus în dezvoltarea lui foarte concentrată, este justificat în structura şi viziunea lucrării, mai ales prin referinţele la scrierile din prima etapă, cînd căutarea eului interior era consubstanţială căutării lui Dumnezeu, interioritatea ultimă. Această orientare spre stratul cel mai de adîncime al eului va fi identificată de autoare în jurnalele analizate, fie în strînsă legătură cu dimensiunea Divinităţii, la Nicolae Steinhardt şi Alice Voinescu, fie în asumarea esenţei omului ca fiinţă culturală, situată, dintr-o altă perspectivă, tot în orizontul sacrului, la Gabriel Liiceanu.

Problema identităţii şi situării acestor scrieri în sistemul stilistic al limbii ridică întrebări privind raportul dintre *adevărul istoric* şi *expresivitatea literară*, dintre *spontaneitate, sinceritate* şi existenţa unui *receptor*, dintre *eul empiric* şi *eul din interiorul confesiunii* şi implică un mod specific de abordare a relaţiei dintre *eul autorului, eul narant* şi *eul narat*, dintre *real* şi *ficţional*, atît în ceea ce-l priveşte pe diarist, cît şi pe cititorii săi. Întrebările – pe care şi le pune sau de care se lasă condusă autoarea – sînt pertinente, iar răspunsurile se deschid spre interpretări plauzibile, legate de semantizarea unor trăiri ale fiinţei umane

care încearcă să se elibereze de constrîngeri temporal-istorice, în efortul de apărare a unor valori fundamentale ameninţate: *libertatea, sacralitatea.*

Cu aceste interogaţii, Smaranda Ghiţă abordează în lucrarea sa trei tipuri diferite de jurnal, scrise de personalităţi distincte, emblematice, ale culturii române, jurnale care au în comun un element esenţial: sînt ipostaze ale căutării/apărării/constituirii identităţii profunde a fiinţei umane, aflată în contradicţie, din diferite perspective, cu lumea istorică, mai cu seamă cu cea guvernată de dictatură: Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Cluj, 1991, Alice Voinescu, *Jurnal*, Bucureşti, 1997 şi Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniş*, Bucureşti (1983, 1991).

Demersul dovedeşte cunoaşterea în profunzime a bibliografiei teoretice şi critice a temei şi un mod adecvat de a surprinde la cei trei autori de jurnale ipostazele raportului dintre realitatea istorică şi asumarea ei, ca şi convertirea acestei trăiri în real semantic. Perspectiva poietică în care autoarea îşi introduce interpretarea este deplin stăpînită, disponibilităţile analitice şi de sinteză sînt inteligent alternate, fiind dublate şi de un remarcabil simţ artistic în identificarea valenţelor expresivităţii. Interpretarea şi stilul autoarei poartă, totodată, amprenta empatiei sale faţă de personalitatea autorilor.

Modalitatea specifică de expresie a ceea ce constituie nucleul comun al celor trei jurnale – *căutarea de sine* – este urmărită din perspectiva poeticii şi poieticii şi susţinută cu instrumentele stilisticii. În mod firesc, atenţia este îndreptată predilect spre categoriile narativităţii. *Timpul* şi *persoana* sînt interpretate, pe fondul dinamicii *categorii gramaticale – categorii narative*, printr-o grilă care converteşte timpul istoric în temporalitate semantică, în ecuaţia complexă care îl implică pe autor, lumea lui social-istorică şi întrebările fundamentale ale fiinţei umane. Cu o remarcabilă capacitate de sesizare a nuanţelor procesului de semantizare specifică jurnalului, sînt analizate literaritatea la N. Steinhardt, instituirea unor raporturi interlingvistice (limba română/limba franceză) şi interstilistice (stil epistolar/stil narativ/stil diaristic) la Alice Voinescu, sau procesul inedit de resemnificare literară şi filosofică la Gabriel Liiceanu.

În interpretarea cărţii lui N. Steinhardt, Smaranda Ghiţă surprinde elemente esenţiale prin care *Jurnalul fericirii* este *jurnal* în înţelesul originar, şi, totodată, aparţine, în mod evident, literaturii. Este adevărat că e vorba de un text scris *post-factum*, în condiţiile cunoscute, dar acest decalaj nu anulează totuşi caracterul de jurnal, chiar dacă detenţia a obligat la păstrarea exclusiv mentală a evenimentelor. Succesiunea cronologică, existentă doar pe alocuri, vorbeşte despre un timp istoric real, dar pentru N. Steinhardt este mult mai importantă situarea trăirilor sale individuale în perspectiva unor adevăruri fundamentale, pe care fiinţa umană, aflată în căutarea/apărarea esenţei sale originare, încearcă să le descifreze. Raportul cu lumea constrîngătoare a detenţiei rămîne secundar, lăsînd loc, în prim plan, raportului cu interioritatea profundă.

Autoarea afirmă că situarea *Jurnalului fericirii* ca specie a literaturii confesive este dificilă, parţial şi din cauza unei cronologii aparent aleatorii, dar

observă că, de fapt, în planul de adîncime al cărţii există o înaintare progresivă, o căutare şi o reaşezare treptată a reperelor fiinţei umane; tensiunile lăuntrice ale eului profund, generate de întrebări esenţiale, iau locul „reconstituirii" stării de detenţie, cu umilinţele şi agresiunea permanentă împotriva condiţiei omului de fiinţă liberă. În şi prin acest proces se relevă trecerea de la eul superficial, istoric, la eul profund, fiinţial, cînd individualul trece în universal. Smaranda Ghiţă urmăreşte acest proces dintr-o perspectivă în care poietica impune cărţii lui Steinhardt profilul stilistic. Categoriile narative, persoana şi timpul funcţionează în mod specific. Persoana gramaticală iese din suprapunerea *eul autorului – eul naratorului – eul personajului*, proprie jurnalului; ecuaţia este redusă la doi termeni: *eul narant – eul narat*, fără a rupe, însă, raportul cu lumea istorică a autorului. Temporalitatea lumii semantice a textului stă sub semnul universalului, dar nu se desprinde de temporalitatea istorică. O observaţie esenţială pentru relevarea unicităţii poetico-stilistice a cărţii lui Steinhardt priveşte cronologia care nu e proprie nici jurnalului, nici vreunui alt gen literar cu o poetică a subiectivităţii mai marcată, ci este subordonată unui scop precis: aducerea în prim plan a evenimentelor şi trăirilor se face într-o succesiune guvernată de „construcţia unei iluminări progresive", de un „sens subiacent", corespunzînd unor trepte revelatorii în traseul spiritual pe care îl străbate autorul.

În sprijinul acestei idei, autoarea ar fi putut lua în discuţie şi titlul cărţii, *Jurnalul fericirii*, mai ales că analiza identifică foarte exact în *antiteză* şi *paradox* dominantele stilistico-poetice ale textului, figuri legate organic de persoana, destinul şi opţiunile lui N. Steinhardt, de trăirile şi devenirea eului său profund, de raporturile lui cu Divinitatea, aflate între două religii, de asumarea deplină a paradoxurilor creştinismului. În interpretarea jurnalului lui N. Steinhardt este vizibilă situarea autoarei într-o perspectivă care depăşeşte cadrul strict literar al discuţiei: prin deschiderea către teologie, Smaranda Ghiţă a ştiut să recunoască în text ceea ce s-ar putea numi consubstanţialitatea între un fel de a gîndi şi un fel a fi al omului Steinhardt, între harul scriitorului, pe de o parte, şi adîncimea şi complexitatea gînditorului şi trăitorului creştin, pe de alta. Este surprins în analiză un proces subtil de rearmonizare firească a filosofiei cu religia, de recuperare a unei viziuni integratoare în care fiinţa religioasă şi cea culturală percep lumea.

Dacă *Jurnalul* lui Steinhardt nu lasă fără răspuns întrebările privind adevărul istoric – prin structura de suprafaţă, nararea evenimentelor are atributul autenticităţii – el este deschis, cu prioritate, prin stratul de adîncime, întrebărilor care privesc adevărul poetic şi, prin acesta, adevărul fiinţei umane dincolo de mărginirile spaţio-temporale.

În *Jurnalul* Alicei Voinescu, în schimb, primează ordinea evenimentelor şi a stărilor; istoria apare şi aici mai totdeauna în varianta agresivă, avînd consecinţe dramatice în destinul autoarei, iar viaţa afectivă, ascunsă bine de priviri străine, este pe larg reflectată în mărturisiri, îndreptăţind perfect înca-

drarea cărţii în genul „jurnal intim", în sensul cel mai propriu. La un moment dat, moartea soţului diaristei, Stello Voinescu, schimbă radical stilistica jurnalului. Jurnalul intim, secret, devine jurnal epistolar; „corespondenţa" cu Stello se constituie într-o ipostază insolită, prin care semantizarea trăirii evenimentelor are un receptor interior; nonficţionalitatea evenimentelor este interpretată lingvistic prin ficţionalitate epistolară, adesea – apreciază autoarea, foarte atentă la detalii şi la raportul cu întregul – puerilă. Această schimbare stilistică nu conduce la modificări ale atitudinii diaristei faţă de limbaj, din care lipseşte orice intenţie de luare în stăpînire a expresiei, dar face vizibilă acutizarea procesului *căutării de sine*. Perceperea lumii istorice, agresive, trece prin/în imaginea *noroiului*, tensiunile interioare provocate de raportul cu societatea sau de întrebări privind trăirea şi eşecul iubirii sînt proiectate în perspectiva raportului cu Dumnezeu, şi acesta marcat de îndoieli care iau frecvent locul speranţei şi al iluziilor. Mai ales aceste tensiuni interioare, surprinse în toate variantele de manifestare de-a lungul voluminosului *Jurnal*, îi permit Smarandei Ghiţă să identifice în chiar structurarea spontană, necontrolată a expresiei, cenuşie nu de puţine ori, cu absenţa harului povestirii şi al imaginaţiei, un extraordinar autoportret al diaristei, care se construieşte treptat într-un chip inedit.

Sînt foarte bine surprinse elementele care alcătuiesc acest portret: întrebări şi nesfîrşite tensiuni, generate de căutarea propriei identităţi (cu predominarea structurilor verbale reflexive), dublate de scrutarea permanentă a propriei fiinţe din perspectiva persoanei iubite, în căutarea unei explicaţii pentru eşecul în iubire; e un portret din lumini, puţine, şi umbre, permanente, din alternări dramatice între umilinţe şi iluzii.

Smaranda Ghiţă ezită să aşeze *Jurnalul* Alicei Voinescu în vreo categorie, ne sugerează, totuşi, să identificăm valoarea estetică a acestei cărţi în calitatea umană a diaristei, în spontaneitatea şi autenticitatea cu care este reflectat un parcurs istoric şi personal foarte tensionat. Vom observa, însă, că toate elementele aduse în discuţie – între acestea primează structurile, de cele mai multe ori încărcate dramatic, care relevă sinceritatea şi autenticitatea – i-ar fi permis să formuleze mai ferm concluzia existenţei unui gen/*stil diarisic*, diferit de literatură, îndreptăţit la o identitate şi o existenţă autonomă. Adevărul istoric reflectat în jurnal îşi păstrează statutul propriu şi primeşte totodată unul nou; sensul istoriei este perceput şi reconstituit dintr-o perspectivă particulară, cea a diaristului care resimte agresivitatea, ilogicul, absurdul şi încearcă să înţeleagă şi să se apere, inclusiv prin notele din jurnal.

Al treilea text analizat, *Jurnalul de la Păltiniş* al lui Gabriel Liiceanu, nu este un jurnal în înţelesul consacrat şi de aceea creează, în alt fel decît cartea lui Steinhardt, dificultăţi în privinţa încadrării sale. Smaranda Ghiţă şi-a asumat riscul unei situări, aşa-zicînd, inadecvate din perspectiva stilisticii genurilor. Autoarea ştie, desigur, că titlul şi respectarea succesiunii strict cronologice a evenimentelor nu fac dintr-o carte un jurnal; argumentul principal al acestei

situări rămîne nucleul semantic, același ca la celelalte două jurnale: *căutarea de sine*, într-un dialog în diferite moduri tensionat între eul de suprafață și eul profund. În chip paradoxal, însă, în centrul acestui jurnal, cum observă exact autoarea, nu se află diaristul, ci personajul Constantin Noica, particularitate ce modifică ecuația *autor – narator – personaj*, proprie jurnalului. Experiența de la Păltiniș nu vizează doar „căutarea de sine", ci și „devenirea sinelui", pe care diaristul o măsoară – un timp – după un reper foarte precis (un proces de devenire definește și *Jurnalul* lui N. Steinhardt, dar modul, resorturile și esența lui sînt diferite; acolo primează dimensiunea religioasă, sondarea și descoperirea interiorității profunde, pe cînd la Gabriel Liiceanu este în prim plan ipostaza culturală a ființei umane, ceea ce presupune un dialog specific între resorturi intime și factori exteriori). În această *căutare – devenire* a sinelui sînt implicate – în diverse feluri – și alte personaje, prezențe vii într-o confesiune *sui-generis* despre o privilegiată și fericită inițiere a finței umane în cunoaștere.

Fascinată și de expresivitatea stilistică a *Jurnalului* lui Gabriel Liiceanu și de scenariul inițiatic din centrul lui semantic, autoarea întîrzie mai puțin asupra analizei detaliate a structurii expresiei, dar surprinde în text un proces de transfigurare a spațiului și timpului istoric al Păltinișului, datorat, în ordine imediată, concretă, prezenței maestrului, și în planul reflectat, literar, harului de reîntemeietor prin cuvînt al diaristului-narator. Cît privește raportul dintre intențiile și percepția diaristului, pe de o parte, și adevărul cititorilor trăitori în aceeași epocă, pe de alta, Smaranda Ghiță a avut ideea bine venită de a urmări într-o notă extinsă variatele întrebări pe care le generează receptarea oricărui jurnal, reacțiile produse de conținutul lui, sau numai de publicarea în sine, așa cum apar în *Epistolarul* editat de Gabriel Liiceanu. Dincolo de raportul *etic – estetic*, receptarea s-a deschis în mai multe rînduri și spre raportul *adevăr istoric – adevăr semantic*, argumentînd din acest unghi convingerea autoarei că *Jurnalul* lui Liiceanu este și „o carte de literatură", prin care o experiență personală primește „atributele exemplarității" și „se transformă într-o ficțiune paradigmatică".

Cu o remarcabilă stăpînire a stilului, Smaranda Ghiță a dat răspunsul său la întrebările privind specificitatea jurnalului, gen determinat de imperativul *căutării de sine*, și a propus o cheie de lectură – în cea mai mare măsură originală – a acestui tip de scrieri. Cele trei jurnale analizate – trei profiluri-variante ale ființei umane în căutarea/formarea/apărarea Sinelui profund – reflectă trei modalități paradigmatice de recuperare a interiorității ultime și a sacralității ființei umane aflate în conflict ireconciliabil cu o istorie agresivă: convertirea religioasă la Nicolae Steinhardt, o tot mai profundă așezare a ființei individuale în raport cu Dumnezeu, la Alice Voinescu, căutarea de sine și devenirea, într-un scenariu inițiatic al cunoașterii, la Gabriel Liiceanu.

Prefață la Smaranda Ghiță, *Lumi interioare. Jurnalul între document și ficțiune*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2009, 280 p., p. 7-14.

STILISTICA ARGOULUI ÎN LIMBA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ*

Multă vreme, cu rare excepţii, lingvistica românească nu a cercetat în mod sistematic *argoul.* Lingvistica sau stilistica nu l-au ignorat, dar l-au integrat între alte fenomene, mai ales atunci cînd au avut în centru interpretarea limbajului popular sau a unor creaţii literare din stilul beletristic cult. După 1990, poate şi în strînsă legătură cu manifestarea unei libertăţi care pare să suspende hotarul dintre limba de cultură şi limbajul familiar în varianta bolovănoasă sau buruienoasă sau chiar agresivă, argoul se impune tot mai mult atenţiei lingviştilor.

Ioan Milică s-a interesat de mai mulţi ani de aspecte specifice ale actului de comunicare lingvistică la elevi şi studenţi, realizînd în timp înregistrări ale comunicării orale în care argoul ocupa un loc semnificativ. Pentru teza de doctorat, intitulată *Stilistica argoului în limba română contemporană,* el şi-a extins cercetările şi la alte categorii de vorbitori şi căi de comunicare (internetul). În paralel, a cercetat şi modul în care a fost receptat şi interpretat argoul în lingvistica românească şi franceză, mai ales, începînd cu secolul al XIX-lea. Rezultatul este un studiu amplu, în care autorul caută răspuns la întrebări privind esenţa argoului (cînd recurge şi la sociolingvistică şi psiholingvistică) şi realizează o analiză substanţială a argoului în comunicarea lingvistică şi în comunicarea literară.

Structura lucrării corespunde celor două abordări, teoretică şi descriptivă. În prima perspectivă, teza se impune prin complexitatea şi temeinicia demersului ştiinţific din capitolul, mai bogat în conţinut decît lasă să se vadă titlul, *Ipostazele metalingvistice ale unui cuvînt marginal* şi din capitolul *Schiţă de istorie a cercetării argoului românesc.*

Autorul face într-adevăr o incursiune în istoria interpretării acestei categorii lingvistice pornind de la etimologia termenului *argot/argou,* dar urmăreşte totodată, şi mai ales, procesul de conceptualizare în funcţie de diferite puncte de vedere exprimate mai cu deosebire în lingvistica franceză (Albert Dauzat, Pierre Guiraud) şi în lingvistica românească (Lazăr Şăineanu). Impunerea termenului

---

* Prefaţa semnată de domnul profesor D. Irimia (1939-2009) este, în realitate, referatul prezentat în şedinţa de susţinere publică a tezei de doctorat intitulată *Stilistica argoului în limba română contemporană.* Din nefericire, Domnia sa nu a mai avut vreme să scrie o introducere asupra căreia îşi dăduse acordul şi pe care intenţiona să o redacteze de îndată ce manuscrisul ar fi ajuns într-o formă definitivă. Micile modificări pe care ne-am permis a le face constau în eliminarea unor observaţii pe seama unui capitol care a existat în teza de doctorat, la momentul susţinerii, dar pe care l-am eliminat din versiunea actuală. (Ioan Milică)

argou, după sau concomitent cu încercarea altor denumiri, ieşite din uz, în opoziţie apoi cu termenul *jargon*, stă în legătură nu numai cu prestigiul studiilor realizate în spaţiul francez, ci şi cu procesul conceptualizării într-o perioadă în care realitatea însăşi, argotică, să spunem, deopotrivă socială, culturală şi lingvistică, impunea termenul. În acest sens, argumentările lui Albert Dauzat şi Lazăr Şăineanu, trecute într-un anumit sens şi în varianta Pierre Guiraud, pot fi considerate complementare.

Probleme de conceptualizare ridică această categorie în special după extinderea termenului *argot*/*argou* de la vorbirea/limbajul răufăcătorilor la alte tipuri de colectivităţi automarginalizate sau marginalizate de societate (drogaţi, homosexuali etc.) sau care sînt parte din societate (elevi, studenţi, tineri). Această extindere a termenului nu poate ascunde producerea unor mutaţii semnificative în înseşi principiile de constituire şi funcţionare a argoului. Fenomenul, marcat în bibliografia temei prin opoziţia *argou vechi – argou modern*, a constituit problema cea mai importantă şi mai ridicătoare de întrebări cu care a avut a se confrunta autorul. Capitolul *Ipostazele metalingvistice ale unui cuvînt marginal* este remarcabil tocmai prin baza teoretică pe care şi-o asumă Ioan Milică, în măsură să-l îndreptăţească la integrarea în aceeaşi categorie lingvistică atît a argoului originar, cît şi a vorbirii celorlalte colectivităţi pentru care se foloseşte acelaşi termen.

Printr-o dialectică bine stăpînită, autorul îşi desfăşoară demersul ştiinţific într-o perspectivă logică structurată în trepte, aşa încît construirea şi argumentarea propriului punct de vedere privind esenţa argoului să depăşească alegerea pe care bibliografia problemei i-o oferea între *limbaj special*, *tip deosebit de vocabular* şi *stil*. La capătul acestui demers, autorul îşi află principalul sprijin în concepţia lui Eugeniu Coşeriu despre *normă*, înţeleasă ca model particular de actualizare în vorbire a sistemului unei limbi. Privită concepţia lui Coşeriu în integralitatea ei, adică în perspectiva celor trei ipostaze ale limbii: *sistem – normă – vorbire* şi, totodată, în perspectiva celor două ipostaze ale stilisticii: *stilistica normei* şi *stilistica vorbirii*, argoul poate fi interpretat ca *normă-model* în raport cu o normă înglobantă, să spunem, aceasta generatoare a unui stil, în baza tipului de cunoaştere şi comunicare, stilul conversaţiei în varianta conversaţiei familiare, în interiorul culturii citadine.

Două sînt principalele coordonate între care îşi construieşte Ioan Milică propriul punct de vedere şi între care va aşeza interpretarea din componenta analitică a lucrării: a) depăşirea nivelului lexicologic, prin integrarea unităţilor denominative în structuri morfo-sintactice, odată cu situarea argoului în desfăşurarea actului de comunicare; b) orientarea argumentării, chiar dacă mai mult implicită, în funcţie de raportul *genul proxim – diferenţa specifică*.

În acest sens, în discutarea argoului prin raportul *expresivitate – oralitate – încifrare*, se va putea sublinia că *oralitatea*, chiar dacă este proprie limbajului popular, în general, sau în varianta conversaţiei familiare de tip citadin,

rămîne, în orice caz (chiar în varianta trecută în scris prin mijloace electronice), definitorie. Diferenţa o face *încifrarea* semantică şi se întemeiază pe sursele concrete ale expresivităţii. La un al doilea nivel, apoi, *expresivitatea* determină distincţia dintre argoul originar, autentic, am spune, al hoţilor, puşcăriaşilor etc. şi argoul elevilor, studenţilor, tinerilor. Expresivitatea argoului originar este implicită şi preponderent (dacă nu chiar exclusiv) funcţional-lingvistică pentru argotizanţi. Numai pentru analiştii argoului sau pentru cel ce priveşte din afară, termenii şi structurile argotice îşi dezvăluie potenţele de expresivitate stilistică. Argoul studenţilor, dimpotrivă, se distinge prin opoziţii expresive întemeiate pe un proces de creativitate în desfăşurare neîntreruptă, funcţionînd şi fiind perceptibile ca atare în chiar actul de comunicare lingvistică. Se poate adînci, apoi, deosebirea dintre *argou* şi *limbajele speciale* sau *limbajele specializate*, şi din perspectiva tipului de cunoaştere (*empirică* vs *ştiinţifică*), şi din perspectiva naturii lexicului (termeni *apelativi* vs termeni *conceptuali*).

Baza teoretică fixată în capitolul *Ipostazele metalingvistice ale unui cuvînt marginal* îşi dezvăluie şi consolidează îndreptăţirea prin nuanţările din capitolul *Schiţă de istorie a cercetării argoului românesc*, în care autorul pătrunde, cu exactă înţelegere şi cu spirit critic, în concepţia despre stilistică în general sau/şi despre argou în special a lui Iorgu Iordan, Lazăr Şăineanu, G. Ivănescu, pînă la cercetări foarte recente realizate de Rodica Zafiu, Adriana Stoichiţoiu-Ichim, Mioriţa Baciu Got. Acest capitol este exemplar pentru contribuţia pe care o aduce doctorandul, pe de o parte, la cunoaşterea procesului de conceptualizare, pe de alta, la cunoaşterea dinamicii argoului prin referirea la diferite corpusuri publicate în varii moduri în secolul XX şi la începutul secolului XXI.

Cu întemeierea teoretică din aceste două capitole şi în baza unui material lingvistic bogat, adunat de el în parte şi corelat cu alte corpusuri, Ioan Milică realizează o interpretare complexă, nuanţată a argoului în cîteva stiluri şi variante stilistice funcţionale. Modelul de analiză este în esenţă acelaşi în toate capitolele, cu luarea în atenţie a argoului din diferite unghiuri, interpretarea, în general riguroasă, de multe ori subtilă şi originală, totdeauna orientată spre scopul urmărit, chiar şi atunci cînd „obiectul” în sine ar fi relativ străin temei.

În capitolul *Stilistica argoului în conversaţiile şcolarilor*, autorul rămîne, în esenţă, în continuitatea interpretărilor precedente din lingvistica şi stilistica românească. Noutatea este dată, pe de o parte, de ceea ce este nou în lexicul argotic, în mare parte cules de autor, cu interpretarea mai riguroasă a modalităţilor de formare şi a procesului de semantizare, pe de alta, de integrarea unităţilor lexicale în structuri sintactice.

Contribuţia cea mai semnificativă sub aspectul noutăţii în această parte a doua a tezei o reprezintă capitolul *Stilistica argoului în comunicarea prin intermediul internetului*, în care Ioan Milică se opreşte asupra specificului comunicării lingvistice între tinerii pentru care internetul a devenit principalul canal de comunicare lingvistică prin care ei simt că se pot elibera de ceea ce

consideră barieră în calea manifestării stării de libertate. Libertatea de exprimare printr-un limbaj frust, violent uneori, licenţios alteori, golit de sens în mod frecvent, pare să ameninţe a lua locul libertăţii autentice de manifestare prin expresie lingvistică a creativităţii profunde. În interpretarea, cel mai adesea, neutră dată acestui limbaj, integrat argoului prin extinderea de care vorbeam mai sus şi datorită absenţei unui termen mai potrivit, autorul lucrării îşi dezvăluie disponbilităţile analitice în descrierea foarte riguroasă a structurilor specifice – cele mai frecvente de tip frazeologic – şi a dinamicii semanticii acestora. Capitolul reprezintă în el însuşi un început semnificativ în studierea influenţei internetului asupra limbajului tinerilor.

Capitolul consacrat stilului beletristic, eterogen prin scrierile avute în vedere, eterogenitate cu aspectele ei pozitive şi negative, deschide o altă perspectivă în funcţionarea argoului prin integrarea lui în procesul de semnificare artistică, avînd specificul său în poezie şi în proză.

Din această perspectivă, în care argoul trebuie considerat ca semn de gradul doi, este cu totul remarcabilă şi la obiect interpretarea dată raportului de intertextualitate Miron Radu Praschivescu (*Cîntice ţigăneşti*) – Federico García Lorca, în care argoul are o poziţie semnificativă. Autorul este deopotrivă de atent la aspectul stilistic al acestui raport – de pe poziţiile unei bune întemeieri teoretice privind conceptul de normă individuală – şi la aspectul poetic – cu un evident simţ artistic.

Că Ioan Milică este mai sigur pe instrumentele stilisticii cînd interpretează proza o dovedeşte analiza limbajului în scrierile lui Dan Lungu şi Mihai Avasilcăi, puşcăriaşul Fanfan care se consideră scriitor. Cît priveşte „opera" lui Avasilcăi-Fanfan, textele lui sînt în mod evident pseudoliteratură, ceea ce însuşi autorul recunoaşte, chiar dacă el supraevaluează la un moment dat arta lui portretistică. Fapt este, însă, că scrisul lui Fanfan i-a putut servi foarte bine autorului pentru analiza argoului ca atare, nu în funcţie specifică literaturii. Interpretarea limbajului acestuia relevă extraordinara lui capacitate de creaţie lingvistică, chiar în interiorul a ceea ce am numit argoul originar, pe de o parte, şi capacitatea analitică a autorului tezei, pe de alta.

Prin interpretarea dată, studiul realizat de Ioan Milică reprezintă o contribuţie însemnată la dezbaterile privind înţelegerea argoului ca o categorie cu o identitate specifică în întrebuinţarea limbii şi la cunoaşterea diferitelor aspecte şi funcţii ale argoului în limba română contemporană.

Prefaţă la Ioan Milică, *Expresivitatea argoului*,
Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2009, 352 p., p. 7-11.

VII.
RECENZII

DICŢIONARUL LIMBII POETICE A LUI EMINESCU –
sub redacţia Acad. T. Vianu, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1968, 646 p.

În sfîrşit, avem un *Dicţionar Eminescu*!

Această lucrare trebuie considerată un eveniment lexicografic cu totul deosebit. Îi salutăm apariţia cu bucurie, dar şi cu regretul că iniţiatorul ei nu a putut-o vedea ajunsă la capăt.

Cercetarea stilistică a poeziei eminesciene are, în sfîrşit, un instrument de lucru indispensabil care, bineînţeles, nu trebuie să ducă la abandonarea abordării directe a textului marelui poet.

S-au scris despre limba lui Eminescu multe studii, unele dintre ele foarte valoroase (datorate lui Tudor Vianu, Iorgu Iordan, Laszlo Gáldi şi altora), dar nu s-a conturat încă imaginea globală şi substanţială a limbii poeziei sale, în ceea ce are ea specific, în organizarea sa lăuntrică, factor atît de important pentru configurarea originalităţii poetului, atît de hotărîtor pentru evoluţia ulterioară a limbii române literare, dar mai ales a limbajului poetic românesc.

Dicţionarul este prima lucrare de acest gen în lingvistica românească, alăturîndu-se celor consacrate, în secolul trecut, clasicilor greco-latini sau, în secolul nostru, lui Cervantes şi Goethe. Trebuie să spunem, în acest sens, că o lucrare asemănătoare lipseşte încă marilor literaturi europene.

Să observăm însă, de la început, că nici unul din dicţionarele consacrate lui Homer sau lui Plaut, lui Eschil sau lui Cicero, lui Sofocle etc., lui Cervantes sau Goethe nu se intitulează *Dicţionar al limbii poetice*... Dindrofius publica în 1871 un *Lexicon Sophocleum*, iar în 1876 un *Lexicon Aeschyleum*, Essen publică în 1879 un *Index Thucidideus*. Reluîndu-l pe G. Ch. Crusius, N. Theil publicase în 1841, la Paris, un *Dictionnaire complet d'Homér et des Homerises*; P. Carlos F. Gomez îşi intitulează uriaşul său volum: *Vocabulario de Cervantes* (Madrid, 1962), iar P. Fischer scoate la Leipzig, în 1929, un *Goethe Wortschatz*. Este oare *Dicţionarul Eminescu*, spre deosebire de celelalte, un dicţionar numai al limbii sale poetice, sau este limba lui Eminescu, prin forţa lucrurilor, o limbă poetică? Dar ce este limba poetică? Nu e locul aici pentru a purta o discuţie pe această temă. Subliniem numai că, la noi, conceptul de limbaj poetic nu este încă precizat. De o limbă poetică vorbea G. Ivănescu, dar studiul său, primit cu rezerve, a rămas din păcate necunoscut. De o situaţie deosebită a limbii în creaţia poetică vorbea şi Tudor Vianu, dar fără a-şi cristaliza într-un sistem ideile. De limbaj poetic vorbeşte în Franţa Jean Cohen (*Structure du langage poétique*, Paris, 1966). Prin urmare, încercări de a contura conceptul de limbaj poetic există.

Dacă autorii prezentului dicţionar ar fi avut în vedere existenţa unui limbaj poetic, s-ar fi impus cîteva note lămuritoare în prefaţă.

Numai că cercetarea cu atenţie a *Dicţionarului* dovedeşte că lucrurile stau cu mult mai simplu. Autorii lui se pare că n-au avut în vedere numai şi

numaidecît „limbajul poetic" eminescian. *Dicţionarul Eminescu* este, de fapt, un dicţionar al limbii folosite de poet, care, însă, ia în discuţie, cum era firesc, şi fenomene de limbaj poetic.

Ar fi fost mai bine venit un dicţionar cu adevărat şi numai al limbii poetice? Poate că da. Dar subiectivitatea interpretărilor ar fi avut o rază de acţiune mult prea mare. Cine ar fi putut spune că acest cuvînt e poetic, acesta nu, cîtă vreme nu este precizat conceptul de limbaj poetic şi nu avem lucrări similare consacrate altor poeţi, cîtă vreme nu avem nici o imagine globală a limbii poetice româneşti de-a lungul evoluţiei limbii române literare?

Prin urmare, discutarea *Dicţionarului Eminescu* trebuie să plece de la această premiză: un dicţionar al limbii poeziei (şi, parţial, al prozei) lui Eminescu, nu un dicţionar al limbii poetice.

Dicţionarul Eminescu pune din nou, indirect, problema postumelor. Autorii lui apelează la toate antumele (poezie şi proză) şi la cîteva postume. De ce nu la toate? Au fost alese, se spune în prefaţă, „cîteva dintre cele mai cunoscute postume" (1968: 5). Dar concesia făcută este subiectivă. Şi apoi, dacă se urmăreşte „cunoaşterea etapei pe care o atinge Eminescu în dezvoltarea limbii noastre literare în secolul al XIX-lea", dacă vrem să aflăm „ce face un mare poet din instrumentul obştesc al limbii lui naţionale, aducînd-o la o putere superioară a expresivităţii ei artistice" (*ibidem*), atunci absenţa postumelor împiedică cunoaşterea integrală a poetului Eminescu. Cu ce caracterizează mai mult, cu cît sînt mai „poetice" atîtea cuvinte din *Proza literară*: *flegmatic, gleznă, a gîtui, parlament, pardoseală, scurteică* etc., decît unele existente în postume: *stelariu, stelnic, surpatele (lumine)*, sau atît de poeticul *nemargini*: „orice om în lume/ Pe-a cerului nemargini el are o blîndă stea" (Eminescu, 1952: 158)?

Neluarea în consideraţie a postumelor sărăceşte, apoi, cîmpul semantic, metaforic al unor termeni: *clopot, cort, plai* sînt metafore pentru *cer*; *roi* şi *a roi* exprimă metaforic naşterea lumilor; *tărie* poartă sensul popular de univers etc.

Dar cercetarea postumelor este reclamată şi de scopul dicţionarului, care trebuie să ajute cunoaşterii sub toate aspectele, în toate direcţiile, a limbii şi organizării ei stilistice în creaţia eminesciană.

A doua problemă este cea a unor rectificări aduse formei unor versuri, aşa cum erau cunoscute din ediţia Perpessicius. Ediţiile următoare vor trebui să ţină cont de aceste refaceri. „Cu *mirare* şi cu groază/ Damele şi cavalerii l-au privit" (idem, 1939: 116), în loc de „Cu *mişcare* şi cu groază...". Şi tot aşa: „Scînteie marea lină şi placele ei sure/ Se mişc – una pe alta ca paturi de cristal/ Prin *luncă* prăvălite..." (*ibidem*: 63), iar nu „Prin *lume* prăvălite...".

De acord cu aceste rectificări, pe altele înclinăm mai degrabă să le respingem. Se propune, de pildă, înlocuirea în poezia *Amicului F.I.* a formelor gramaticale literare: *iernii, patimilor, vieţii, printre*, cu *iernei, patimelor, vieţei, pintre*; iar în *Junii corupţi*, formele *ceriuri, creapă, curagiul, soartea, al* (versul ar

deveni: „De braţele slăbite, puterea leşinată/ Al (!) *junelui cănit*" – *ibidem*: 23) etc. ar trebui să ia locul formelor *ceruri, crapă, curajul, soartă, a* etc.

Autorii dicţionarului află sursa acestor înlocuiri în „Familia", V, 39, 126 şi în ms. 2259. Dar ce citim în Perpessicius? „Schimbările ce se observă între textul «Familiei» şi cel de aici sînt operate, pare-se, în acelaşi timp, în ajun de a trimite la revistă. În ultimul minut, pe unele le-a menţinut, pe altele nu" (*ibidem*: 279).

Prin urmare, forma pe care o au aceste cuvinte e cea ultimă, rezultatul intervenţiei de ultimă oră a poetului.

Dar dacă autorii *Dicţionarului* şi-au propus restabilirea formei ultime a unor creaţii eminesciene, ar fi trebuit avute în vedere o serie de schimbări aduse de poet unor poezii chiar după publicarea lor. E cazul poeziilor publicate în „Familia" între 1866-69 şi revăzute între 1870-72, cînd Eminescu le-a transcris în ms. Marta. Astfel, *vergina* sau *a confia*, de exemplu, din *O călărire în zori* sînt înlocuite prin *copilă* şi *a spune iar*, în oda *La Heliade, plete, fluturi, crini* înlocuiesc în varianta revăzută neologismele *bucle, silfe, lilii* etc.

Fără a fi un dicţionar explicativ, autorii săi dau, totuşi, de fiecare dată explicaţia tuturor termenilor în discuţie. Procedeul ni se pare inutil, fără rost, mai ales cînd termenii nu cunosc decît întrebuinţarea din limba comună, fără nici un fel de implicaţii stilistice.

Este adevărat, în prefaţă se spune: „Deşi nu este un dicţionar explicativ al limbii, *Dicţionarul Eminescu* a dat scurte definiţii pentru a putea fi identificat cu uşurinţă sensul cuvintelor" (1968: 9). Dar chiar rămînînd în marginile acestei motivări mi se par de prisos explicaţiile date termenilor pentru exprimarea numerelor, culorilor, a unor obiecte foarte cunoscute ş.a.m.d. Ar fi fost suficientă ilustrarea lor prin citarea unor versuri, mai ales că se ajung adesea la definiţii banale: „*Patru*, numer. card. Numărul care în numărătoare are locul între trei şi cinci" (ca să nu mai vorbim de estomparea ecoului semantic, rămas nesezizat în versul: „Joace unul şi pe patru/ Totuşi tu ghici-vei chipu-i" – Eminescu, 1939: 196); la altele ilariante: „*Cinci*, num. card. Număr egal cu acela al degetelor de la o mînă", sau de-a dreptul penibile: „*A apăsa*, vb. I, tranzitiv, *A presa*: „Şi ştiind că dorm, şireato, *apeşi* gura ta de foc" (*ibidem*: 42). Explicată prin „dîră de lumină" metafora „mreajă de văpaie" din *Luceafărul* este sărăcită de poezie.

La substantivul *amant* nu se distinge enunţarea depreciativă, punîndu-se alături versurile: „un lanţ/ ce se-mparte cu frăţie între doi şi trei *amanţi*" (*ibidem*: 140) cu versul „vergina îl strînge pe *amantu*-i mai tare (*ibidem*: 5), iar substantivului *lege* i se omite semnificaţia de 'soartă', 'destin', 'condiţie', cu care este întrebuinţat de Hyperion: „Da, mă voi naşte din păcat/ Primind o altă *lege*" (*ibidem*: 173). *Păcatul* este definit pur şi simplu 'greşeală, faptă vinovată', exemplificîndu-se cu acelaşi vers din *Luceafărul*. Nu se spune nimic despre semnificaţia sa simbolică.

Materialul ilustrativ este foarte bogat, dar se aduc uneori modificări nemotivate formei versului eminescian. De pildă, „*Quintesenţă* de mizerii...” (*ibidem*: 150) este notat cînd „*Cvintesenţă* de mizerii (Vianu, 1968: 81), cînd „*Chintesenţă* de mizerii...” (*ibidem*: 101), iar versul „A frumseţii haruri goale – ce simţirile-i adapă” apare fie în forma corectă (*ibidem*: 17), fie în una modificată: „A frumuseţii haruri” (*ibidem*: 215).

Inconsecvenţi sînt autorii *Dicţionarului...* mai ales în acordarea de calificative: *Fig., Elem. de personificare, Metaforic* etc. 'A glăsui', de exemplu, este *Elem. de personificare*: „Un bondar [...] glăsuieşte-ncet un cîntec” (Eminescu, 1939: 87); 'glăsuire', însă, poartă adaosul *Fig.*: „Ş-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint (*ibidem*: 85). *Metaforic* este întrebuinţat 'cîntarea' în: „Cîntarea în cadenţe a frunzelor ce freme” (*ibidem*: 17), 'cînt' este *Elem. de personificare*: „Va geme de patimi al mării aspru cînt” (*ibidem*: 218); în 'flori care cînt' (*ibidem*: 38) avem *context figurat*, dar în „numai tunetul cînta adînc” (Eminescu, 1964: 9) se vorbeşte de un *Element de personificare* etc.

Contradicţii se manifestă şi în modul de interpretare a unor fenomene gramaticale. Mai întîi, nu ştim de ce au fost considerate conjuncţii adverbele relative *cînd, unde, cum, cît*?

Inconsecvenţa se concretizează în interpretarea conceptelor de *expresii* şi *locuţiuni*. Substantivul *ciudă*, de exemplu, trebuie cuprins în expresia 'mi-i ciudă'; 'a-şi bate capul' este o locuţiune, nu o expresie; la fel 'a-şi lua lumea în cap' sau 'fără capăt' şi încă altele. 'Fără păs' este considerat, la p. 196, un grup liber, format din prepoziţia *fără* şi substantivul *păs*, dar la p. 400 este locuţiune adjectivală: „Am jurat ca peste dînşii să trec falnic, fără păs” (idem, 1939: 147); 'făr de' este o prepoziţie compusă, la pagina 196: „Străin şi făr-de lege...” *ibidem*: 116), dar este cuprins într-o locuţiune adjectivală la pagina 305, cînd se exemplifică cu acelaşi vers etc.

Observaţii s-ar mai putea face multe. Ele trebuie luate, însă, toate, ca sugestii, ca exprimare a unor alte puncte de vedere de care se va putea ţine seama sau nu. Rămîne, însă, un fapt. Avem un *Dicţionar Eminescu*, un instrument de cunoaştere şi de lucru indispensabil, o lucrare peste care nu se va putea trece niciodată cînd se va cerceta poezia eminesciană. I se pot aduce îmbunătăţiri în viitoarele ediţii. Dar este de unde pleca. Avem un *Dicţionar Eminescu*. Pe cînd un *Dicţionar Arghezi*? Pe cînd un *Dicţionar Blaga*?

Cronica, nr. 3, 1969, p. 8-9.

JEAN COHEN: *STRUCTURE DU LANGAGE POÉTIQUE*, Paris, Flammarion, 1966, 232 p.

Opera literară stă de mai multă vreme în atenţia lingviştilor, dar cele mai numeroase studii consacrate stilului beletristic s-au scris în ultimii ani, cînd asistăm la o deosebită dezvoltare a stilisticii şi poeticii. Între aceste cercetări, cartea lui J. Cohen îşi cîştigă un loc aparte, mai întîi prin obiectul ei, în acelaşi timp larg şi restrîns, limba poemului francez în versuri; apoi prin metodă: îmbinarea procedeelor retoricii tradiţionale cu cele ce ţin de structuralism. Preluînd de la vechea retorică modul de înţelegere a unor figuri poetice, în sensul cel mai larg (rimă, aliteraţie, ritm, măsură, cezură, metaforă, epitet, inversiune etc.), autorul le cercetează în căutarea structurii lor comune. Figurile poetice sînt considerate şi descrise ca actualizări, la diferite nivele, ale unui operator unic, care funcţionează de fiecare dată într-o manieră proprie.

Obiectul ca şi metodele de cercetare sînt expuse şi definite într-un capitol introductiv. Analiza structurală a limbajului poetic (îmbinîndu-se planul sintagmatic cu cel paradigmatic) se va face pe baza metodei comparative. Termenul de referinţă este, pe de o parte, proza (cea ştiinţifică, conformă normelor gramaticale), cu care poezia intră în corelaţie de opoziţie, iar, pe de alta, diferite momente din istoria poeziei franceze (se iau în cercetare, pe baza consensului unanim al posterităţii, cîte trei poeţi, reprezentînd: Clasicismul – Corneille, Racine, Molière, Romantismul – Lamartine, Hugo, Vigny, Simbolismul – Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), cînd autorul se slujeşte şi de metoda statistică pentru confirmarea ipotezelor ce iau naştere prin metoda intuiţiei.

Apelul la diferite perioade din literatura franceză îi va prilejui lui Jean Cohen urmărirea evoluţiei liricii franceze, în acord cu estetica diferitelor epoci, confirmîndu-se, şi pe această cale, deosebirile dintre curentele literare, ca şi marea omogenitate stilistică din interiorul fiecărui curent.

Estetica clasică este judecată ca antipoetică, întrucît respingea abaterile de la normele limbii comune. Arta poeziei se va dezvolta începînd abia cu romantismul, cînd îşi ia depline libertăţi, de care se va folosi mai ales poezia modernă. Preluînd o idee a lui J. Wohl, lingvistul francez dezvoltă acum, cu referire la poezie, dialectica lui Hegel. Poezia era în clasicism într-un stadiu primar, cînd îi lipsea conştiinţa de sine, conştiinţă pe care şi-o va căpăta începînd cu romantismul, cînd îşi conturează esenţa specifică, în opoziţie cu proza. Ideea este materializată şi statistic prin descoperirea drumului ascendent al poeziei franceze în sensul abaterii limbajului poetic de la normele limbii comune.

Precizarea obiectului de studiu este reluată în primul capitol (*Problema poetică*), în care se stabilesc şi coordonatele pe baza cărora se va construi întreg edificiul demonstraţiei:

1. Poezia este limbaj, este mijloc de comunicare, sau cel puţin aşa trebuie să fie; *poezia este, trebuie să fie mesaj.* Acest criteriu îi slujeşte autorului, în analiza poeziei moderne, ca argument împotriva unor concepţii estetice nerealiste.

2. Poezia este un limbaj aparte, cu structură deosebită. Nu este numai deosebită de proză, ci i se opune. *Nu este nonproză, ci antiproză.*

În ce constau aceste deosebiri? În căutarea răspunsului, cercetătorul pleacă de la concepţia lui Saussure, care distinge cele două laturi ale semnului lingvistic, *signifié* şi *signifiant*, distincţie reluată de Hjelmslev, care vorbeşte de dualitatea *expresie/conţinut*. În acord cu acesta, J. Cohen distinge *forma* de *substanţă*, în planul *expresiei* şi al *conţinutului*.

Odată deosebite planurile, autorul caută răspuns la întrebarea: care din aceste două laturi e purtătoare de poezie? Poetica tradiţională afla diferenţa dintre poezie şi proză în *substanţă*. J. Cohen o afla, pe drept cuvînt, în *formă*: „Poezia nu este ştiinţă ci artă iar arta este formă şi nimic altceva decît formă" (p. 48). Exprimarea este categorică, dar numai aparent a unui estetizant. Lingvistul francez e departe de a afla esenţa artei în formă (pe parcursul lucrării respinge letrismul, parte din creaţia lui Mallarmé, suprarealismul exagerat). Pentru Cohen poezia este comunicare pentru că este limbaj. „Un poem care nu semnifică nu mai este poem pentru că nu mai este limbaj" (p. 31). Expresia este numai purtătoare de poezie; e subordonată conţinutului. Conţinutul nu este poetic sau nepoetic; are doar potenţe poetice iar expresia este chemată să le actualizeze. Nu există poezie în afara conţinutului, dar nu conţinutul o face să fie poezie, ci forma, dar înţeleasă mult mai larg. Lingvistul francez distinge două planuri formale: 1) la nivel fonic (al expresiei), 2) la nivel semantic (al conţinutului), cînd avem aparent paradoxala „formă a sensului", de care vorbea şi Paul Valéry.

Analiza structurii limbajului poetic se desfăşoară de-a lungul a cinci capitole: cap. II (*Versificaţia*), consacrat nivelului fonic, celelalte, nivelului semantic (III – *Predicaţia*, IV – *Determinarea*, V – *Coordonarea*, VI – *Ordinea cuvintelor*). Fără îndoială că autorul nu şi-a propus să trateze exhaustiv problema structurii limbajului poetic. Credem, însă, că un capitol special consacrat vocabularului poetic ar fi prezentat interes, cel puţin în privinţa sinonimiei. Nu-i mai puţin adevărat că de lexic este adesea legată problema predicaţiei, determinării sau coordonării, dar vocabularul este prin el însuşi chiar o sursă inepuizabilă de poezie.

Miezul demonstraţiei, care are ca scop evidenţierea opoziţiei disjunctive *poezie/proză*, este constituit de înţelegerea actului poetic sub forma unui mecanism ce funcţionează în doi timpi: 1) un timp negativ, cînd are loc sfărîmarea limbii comune, 2) un timp pozitiv, cînd se produce refacerea limbajului, dar pe un alt plan, în baza unui alt cod. Dintre cei doi timpi, primul este instrument, al doilea – scop. Există poezie numai în măsura în care limba comună este sfărîmată. Altfel e proză. Limba comună odată sfărîmată, trebuie refăcută.

Altfel, avem de-a face cu absurdul, ca în estetica şi poezia suprarealistă. A transforma prima fază din instrument în scop înseamnă a anula esenţa de limbaj şi mesaj a poeziei.

Limbajul poetic este o permanentă abatere de la normele limbii comune. Fazei acesteia negative îi consacră J. Cohen cea mai mare parte a lucrării (cap. II-VI). Abaterile sînt urmărite la nivel fonic. *Rima, aliteraţia* sînt abateri de la funcţia distinctivă a fenomenului, iar *ritmul, metrica*, abateri de la rolul accentului. *Pauza metrică* se opune celei sintactice. Toate acestea realizează, fiecare în felul său, conflictul sunet – sens. Abaterile se produc şi sînt mai importante la nivel semantic. *Nepertinenţa* e o abatere de la normele predicaţiei. *Redundanţa* şi *inconsecvenţa* sînt abateri de la principiile determinării şi coordonării. *Inversiunea* este o abatere de la principiul logic al secvenţei progresive.

Ultimul capitol (*Funcţia poetică*) analizează a doua fază a actului poetic (discutată tangenţial şi în capitolele precedente), reducerea abaterilor, refacerea limbajului. Se face acum o analiză a metaforei înţeleasă într-un sens foarte larg. Metafora poetică nu este o simplă schimbare de sens, ci una de tip, de natură a sensului, reprezentînd trecerea de la sensul noţional la cel emoţional. Prin metaforă are loc restructurarea limbajului (abateri în plan denotativ-intelectual, reduceri în plan conotativ-afectiv-emoţional).

Limbajul poetic se caracterizează, în concepţia lui J. Cohen asupra metaforei, prin *rimă-metaforă, ritm-metaforă, inversiune-metaforă* etc. (ideea apare şi la Blaga, dar neadîncită). Metafora este un operator unic, iar „figurile poetice", realizări ale metaforei la diferite nivele. Poezia fiind o metaforă generalizată, metafora este scop şi mijloc: scop către care tinde poezia cînd distruge limba comună; mijloc prin care se restructurează limbajul sfărîmat. Conceperea în felul acesta a metaforei este, însă, greu de aplicat întregii poezii. Are mai ales aplicabilitate la poezia modernă, însăşi estetica acesteia provocînd-o, dar chiar aici extinderea ei la rimă, inversiune etc. este mai mult teoretică. Refacerea abaterii la nivelul rimei, printr-o rimă semantică, pe lîngă că este extrem de rară, sărăceşte funcţiile estetice ale rimei.

Chiar dacă nu în întregime admisibilă, concepţia lui J. Cohen asupra metaforei rămîne centrul de greutate al lucrării, avînd consecinţe pentru modul de interpretare a figurilor poetice. Acestea se caracterizează printr-o mişcare permanentă de du-te-vino, de la sens la non-sens şi din nou la sens, dar la un altul. La cele două capete se află denotaţia şi conotaţia. În felul acesta, J. Cohen scoate metafora din planul sintagmatic, cuprinzînd-o în cel paradigmatic. Metafora este trecerea de la limbajul denotativ la cel conotativ. Procesul are loc odată cu o schimbare de semnificaţii. Semnificaţia emoţională vine s-o înlocuiască pe cea intelectuală. Autorul separă, arbitrar, cele două planuri. De fapt, semnificaţia emoţională nu o înlătură pe cea intelectuală, ci i se adaugă. Dacă poezia nu trebuie căutată în semnificaţia noţional-intelectuală, nu înseamnă că ar fi dispărut, ci doar că a trecut în planul al doilea.

Prin obiectul ei, prin adîncimea şi subtilitatea descrierilor şi interpretărilor, lucrarea lui Jean Cohen se recomandă ca o contribuţie de seamă între investigaţiile mereu mai numeroase la care este supus limbajul poetic în ultima vreme.

Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi (serie nouă), secţiunea III, e. Lingvistică, tomul XV, anul 1969, p. 155-156.

P. BRODIN – *ECRIVAINS AMÉRICAINS D'AUJOURD'HUI. LES ANNÉES '60*, Nouvelles Editions Debresse, 1969, 263 p.

După ce a dat, în deceniul trecut, în aceeaşi colecţie, *Presences contemporaines*, volumul *Ecrivains américains d'aujourd'hui. Les années '50*, criticul literar francez publică de curînd un nou volum similar prin care propune ca reprezentativi pentru literatura americană a ultimului deceniu (în afara cîtorva scriitori aparţinînd, de fapt, altor perioade) un număr de 25 de scriitori: Ed. Albee, J. Barth, Saul Bellow, W. Burroughs, Tr. Capote, B. Jay Freedman, W. Goyen, J. L. Herlihy, P. Israël, Le Roi Jones, H. Koningsberger, N. Mailer, B. Malamud, Henry Miller, U. Molinaro, Anaïs Nin, Fl. O'Connor, W. Percy, J. Purdy, Th. Pynchon, S. Sontag, W. Styron, John Updike, Th. Woolfe şi M. Young.

Este drept că Brodin se sprijină adesea pe opinii ale criticii americane (cu care uneori polemizează) privind valoarea unora dintre operele luate de ei în discuţie, dar întreprinderea sa rămîne dificilă, mai cu seamă cînd ambiţionează o maximă obiectivitate, fie şi numai pentru că interpretează fenomenul literar american din afară, fără a fi prins în anumite şi inevitabile (pentru un critic american) afinităţi generative de subiectivism (dar ce critică poate fi, totuşi, absolut obiectivă?).

Cartea întruneşte la un loc dramaturgi şi poeţi, romancieri şi nuvelişti, eseişti care au abordat cu succes creaţia literară, cu opere de seamă publicate sau numai cunoscute în ultimii ani ai deceniului 5 şi în aproape întreg deceniul 6. Volumul este oarecum o continuare a cercetării anterioare, aducînd, cum era şi de aşteptat, confirmarea unor valori intuite atunci, dar şi infirmarea altora. Reapar, astfel, S. Bellow, Tr. Capote, A. Nin, J. Updike etc., dar nu mai sînt luaţi în consideraţie Carson Mc. Cullers sau Ph. Roth, care au dispărut din spaţiul creaţiei literare sau care „nu şi-au ţinut promisiunile". Şi nu mai apare J. Baldwin, deoarece nu a mai dat nimic important literaturii americane în ultimul deceniu. Şi nu mai apare J. D. Salinger, deoarece el nu mai putea da nimic literaturii americane...

Apar, în schimb, scriitori noi: unii „omişi fără îndreptăţire" din volumul anterior: W. Goyen; alţii, mai tineri, care s-au afirmat acum ca străluciţi creatori, de teatru (Ed. Albee) sau de proză (S. Sontag). Şi mai sînt cuprinşi alţi

scriitori cu o îndelungată activitate literară, dar cunoscuţi, dintr-un motiv sau altul, doar în deceniul 6: H. Miller, contemporan cu S. Lewis, Faulkner, Scott Fitzgerald, Hemingway; Th. Wolfe, mort foarte tînăr – 38 de ani – în 1938; M. Young (ni se pare cel puţin discutabilă cuprinderea ultimilor doi scriitori între reprezentanţii ultimului deceniu de literatură americană numai pentru că *acum* au fost cunoscuţi în Franţa).

Modalitatea de prezentare a scriitorilor este clasică: o foarte scurtă biografie (de puţine ori absentă), o succintă cronologie a operei sale în ultima perioadă luată în cercetare sau cu cîteva decenii mai înainte (P. Israël este discutat în baza unei singure cărţi, romanul *The Hen's House*, 1967. Şi tot aşa Marguerite Young, cu romanul *Miss McIntosh, My Darling*, 1965), o trecere în revistă fugară dar concisă a problematicii abordate. Se insistă mult asupra realităţilor americane descrise. Se caută şi se subliniază mesajul. Se urmăreşte în permanenţă conturarea individualităţii fiecărui scriitor. Tr. Capote, de exemplu, pune problema Răului; în lupta tineretului cu o societate dezumanizată se întîlneşte o nostalgie a inocenţei. S. Bellow este în căutarea unor valori morale dispărute. Tema centrală a romanelor lui W. Goyen este solitudinea. El denunţă absurditatea lumii contemporane. W. Burroughs denunţă cauzele şi implicaţiile sociale ale drogării etc.

Profilul individual al scriitorului este conturat aproape totdeauna şi stilistic. Albee este un maestru al repetiţiilor. Tr. Capote are un stil clar, multă fineţe şi poezie. Freedman este patetic şi comic în acelaşi timp; un excelent povestitor; dă viaţă personajelor prin dialog; maestru al umorului negru, J. L. Herlihy este un „intelectual"; stilul său este adesea poetic. Pynchon se foloseşte de toate modalităţile stilistice; stilul său este liric, fantastic, poetic, serios sau bufon; stilul Margueritei Young este un stil muzical, cu metafore numeroase. Stilul lui J. Purdy are multe registre: e caricatural şi violent, e delicat şi tandru. S. Sontag scrie „antiromane", o literatură a plictisului, cu un stil corespunzător.

Se adaugă deosebit de frecventele comparaţii cu alţi scriitori sau creatori în spaţiul altor arte. Ed. Albee se deosebeşte net de O'Neill: acesta din urmă crede că omului îi trebuie lăsată iluzia; Albee vrea ca omul să trăiască „în realitate". Tr. Capote seamănă cu E. A. Poe şi H. James: personajul este în acelaşi timp victimă şi erou. B. J. Freedman aminteşte, prin umorul său, de Gogol şi de Chaplin. P Israël este apropiat de Kafka: eroul său, „Y", este vinovat de faptul că există. Stilul lui Pynchon (trecerea de la epopee la bufonerie) aminteşte de Hugo dar şi de R. Queneau şi M. Aymé. Prin lirism, prin natura lirismului, M. Young aminteşte de Rimbaud dar şi de Breughel, Hogarth, Goya, Chagall, Dali sau Chaplin. S. Sontag ar putea fi o Simone de Beauvoir americană.

Fiecare studiu este anticipat de un motto semnificativ, extras din opera scriitorului, din eseuri ale acestuia sau din opinii exprimate în legătură cu creaţia sa. Koningsberger se vrea un scriitor angajat. El scrie pentru a spune ceva, pentru a denunţa o lume „care şi-a pierdut sufletul". Autorul romanului

Le Revolutionnaire afirmă prin motto: „Impossible de rester un touriste...”. Despre M. Young, A. Nin notează prin motto: „Je pense que ce livre répresente l'Amérique nocturne de la même façon que *Don Quichotte* illustre l'esprit de l'Espagne et *Ulysse* celui de l'Irlande.”

Studiile, unele mai întinse, altele mai puţin, consacrate celor 25 de scriitori, întreprinse dintr-o varietate de unghiuri, reuşesc să contureze, uneori cu pregnanţă deosebită, adevărate profiluri de individualităţi, de personalităţi creatoare, dar şi anumite trăsături specifice unui grup mai lărgit sau mai restrîns de scriitori. De altfel, coordonatele esenţiale ale literaturii americane actuale le trasează P. Brodin într-un scurt, dar dens *Avant-propos*:

– Primatul conţinutului; cu puţine excepţii (S. Sontag, care experimentează în literatura americană „noul roman”, după ce îl făcuse cunoscut prin cîteva studii substanţiale; P. Israël, Pynchon, pentru care cuvîntul este instrumentul de bază), scriitorii americani consideră forma doar „haina” unui conţinut. Din această concepţie decurg alte trăsături, concretizate, în primul rînd, în problematica abordată şi în atitudinea scriitorilor faţă de realitate.

– Scriitorii se opun modului de viaţă american; resping rasismul; dezaprobă politica americană în Vietnam.

– Predomină realismul, chiar dacă nu lipsesc nici manifestările suprarealiste (A. Nin, W. Burroughs, M. Young).

– Literatura americană e foarte critică. Scriitorii se vor şi sînt angajaţi (se detaşează Le Roi Jones, Mailer, Koningsberger).

– Neaderînd la societatea contemporană, dezumanizată, scriitorii trăiesc şi exprimă, în creaţiile lor, o obsesie a trecutului, a valorilor morale dispărute (Pynchon, Updike).

– Reacţia scriitorului împotriva societăţii în care trăieşte se reflectă adesea în modalităţile stilistice abordate: umorul de diferite grade şi tipuri, umorul negru (Freedman) sau umorul rabelaisian (Barth), violenţa de stil (mergînd, ce-i drept, uneori, pînă la trivialitate – W. Burroughs, şi la obscenităţi – Updike) dar şi poezia; argoul şi poezia dar şi vocabularul ales.

* * *

Volumul lui Pierre Brodin închide în cele aproape trei sute de pagini tabloul complex al unei literaturi care încearcă, şi de atîtea ori reuşeşte, să reflecte artistic drama americanului contemporan care se simte tot mai străin într-o lume aflată într-un proces continuu de dezumanizare.

Scriitorii luaţi în consideraţie, „selectaţi”, sînt reprezentativi (sau, cel puţin, majoritatea dintre ei), prin ultimele lor creaţii sau şi prin opera anterioară, pentru deceniul 6 al secolului nostru. Justeţea intuiţiei, a „selectării”, o va confirma sau infirma posteritatea. Oricum ar fi însă, considerăm ca omiterea lui Tennesse Williams (care dă, în 1957, *Orfeu în infern* şi, în 1959, *Dulcea pasăre a tinereţii*) şi a lui Arthur Miller (*Incident la Vichy*, 1964), ca să nu

amintim decît doi din marii dramaturgi contemporani (absenţi şi în volumul anterior, publicat în 1964), s-a făcut „par l'auteur sans excuse valable".

Anuar de lingvistică şi istorie literară, tomul XXI, 1970, p. 189-191.

SOLOMON MARCUS – *POETICA MATEMATICĂ*, Editura Academiei, 1970, 400 p.

Cu voie, fără voie, respins categoric sau numai ignorat, studiul matematic – desfăşurat cam grosier de multe ori, dar şi cu înţelegerea artei poetice cîteodată – se circumscrie mereu mai mult poeziei. Şi totuşi, o *Poetică matematică* nu era încă de prevăzut. Aşa încît, cartea lui Solomon Marcus este, din acest punct de vedere, o surpriză. Oricum ar fi, însă, ea vine să afirme mai răspicat ca pînă acum că studiul matematic al poeziei nu mai poate fi ignorat. Spre ce finalitate însă? O serie de studii anterioare îşi afirmaseră o finalitate tehnică, altele una ştiinţific-interpretativă. Cartea profesorului Marcus (din care nu absentează cele două direcţii) ambiţionează mai mult. Cartea se vrea o teorie matematică a poeziei.

Că între poezie şi matematică nu este o incompatibilitate absolută autorul convinge în ale sale *Preliminarii* (p. 15-30). Că studierea cu metode matematice a fenomenului poetic sau teatral este posibilă, dacă nu cumva chiar necesară, de asemenea; aşa încît, din sintagma titulatorie a cărţii – la prima întîlnire, şocantă – rămîne în discuţie înţelesul termenului de *poetică*. Pentru că, cu gîndul la Aristotel, cartea lui S. Marcus nu ne pare a fi o *Poetică*, în sensul consacrat al termenului, nu de opera similară a Stagiritului, ci de secole; cartea profesorului Marcus este, de fapt (în afara capitolului VIII, *Metode matematice în studiul teatrului*), o interpretare matematică a limbajului liric, fără abordarea (evident, nu e un reproş) altor probleme, de asemenea esenţiale, în investigarea artei cuvîntului (problema raportului *artă – realitate*, de exemplu, problema genurilor literare etc.).

Fără îndoială că orice concept îşi schimbă structura în funcţie de mai mulţi factori. Conceptul de poetică se defineşte în funcţie de înţelegerea obiectului supus cercetării – arta cuvîntului.

Restrîngerea la minimum a direcţiilor de abordare a artei cuvîntului este premeditată de S. Marcus. Limbajul liric este treapta supremă a limbajului poetic, corespunzător limbajului matematic, treapta supremă a limbajului ştiinţific. Necesităţi de rigurozitate, de formalizare maximă au determinat desfăşurarea comentariilor la nivele echivalente.

Premiza a fost, însă, posibilă numai datorită producerii unei răsturnări fundamentale în structura echilibrului – temporar – dintre *expresie* şi *substanţă* în constituirea semnificaţiei poetice. În acest sens, în afara unor condiţionări de natură formalizatoare, cartea lui S. Marcus este şi expresia unei concepţii

estetice. Limbajul, în poezia modernă, nu mai este un simplu mijloc de transmitere a unui *conținut poetic*. Poezia fiind acum „artă prin limbaj" (Rusu, 1969: 130), limbajul îndeplinește „o funcție esențială; el nu redă numai, ci încorporează" (*ibidem*: 134). Din acest punct de vedere, S. Marcus lasă subînțelese parte din aspectele problematicii artei poetice moderne, trecînd direct la abordarea limbajului liric, considerat la modul ideal.

Dincolo de aspectul ei tehnic (net predominant doar în unele subcapitole), cartea aduce o descriere riguroasă, cu argumente de substanță și clar expuse, a limbajului poetic sau, mai bine zis, a relațiilor în care acestea intră cu limbajul științific (mai ales în cap. II, IV-VI). Punctele de vedere exprimate declanșează întrebări, dintre care unele s-ar putea dovedi esențiale.

Limbajul poetic este conceput deviativ, ca abatere de la limbajul științific: „Așadar, reprezentarea limbajului poetic ca o abatere, ca o deviere este păstrată, însă termenul de referință din această reprezentare, gradul zero al limbajului, îl constituie limbajul științific" (p. 31). Între limbajul poetic și cel științific se află o corelație de opoziție, la diferite nivele.

Noutatea cărții lui S. Marcus nu stă, însă, în constituirea teoriei sale pe criteriul opoziției. Despre această opoziție au vorbit la noi, în secolul trecut, B. P. Hasdeu, în secolul nostru Tudor Vianu, Liviu Rusu. Și nu numai ei. Noutatea nu stă nici în considerarea limbajului științific ca termen de referință. Au procedat la fel Ch. Bally (e drept, nesistematic) și mai ales J. Cohen. Stilistul francez opune în permanență (în *Structure du langage poétique*, Paris, 1966) limbajul poetic limbajului prozei științifice (pentru secolul XIX, de pildă, opune limbajul lui Hugo, Lamartine și Vigny limbajului scrierilor lui Berthelot, Cl. Bernard și Pasteur). Și a vorbit despre aceeași opoziție E. A. Poe. Noutatea constă numai în delimitarea sferei limbajului științific. Un limbaj noțional, prin prisma logicii – la E. A. Poe; un limbaj noțional prin prisma unei limbi literare standard, normate (care se confundă cu limbajul savanților, pînă la diferențierea lor pe specialități) – la J. Cohen. Un limbaj abstract, cel matematic – la Marcus.

Modalitatea aceasta de a concepe limbajul poetic pune în discuție mai multe probleme. În primul rînd, conceperea limbajului poetic ca abatere în raport cu limbajul științific ni se pare fructuoasă numai dacă sfera limbajului științific se suprapune peste sfera conceptului de limbă literară standard (ceea ce înseamnă, de asemeni, o situare într-un plan ideal).

De altfel, autorul notează foarte clar că, din punct de vedere genetic, cele două limbaje, științific și poetic, sînt „produse" ale limbii uzuale (p. 32), ale limbii comune, am spune. Ele sînt două extreme, două ipostaze fundamentale ale ființei umane, cea rațională și cea emoțională. Realitatea lingvistică ar impune, prin urmare, o raportare succesivă a celor două limbaje extreme la limba comună. În raport cu acestea, cele două limbaje se dovedesc opuse, în primul rînd prin sensul lor de dezvoltare. Preluînd o idee de la Tudor Vianu, vom con-

sidera că limbajul poetic se întoarce, cum remarcase încă Hasdeu, spre o epocă mai veche a limbii, spre concret, spre imaginativ, spre echivoc, în timp ce limbajul ştiinţific este curgere mai departe, spre abstract, spre noţional, spre univocitate.

Motivaţia lui Solomon Marcus privind considerarea ca termen de referinţă a limbajului ştiinţific în legătură cu posibilităţile de formalizare ştiinţifică este bineînţeles convingătoare. Nu însă pentru admiterea ideii unei abateri de la limbajul ştiinţific, ci doar a unei opoziţii între cele două limbaje.

Noi probleme pune, însă, tocmai delimitarea sferei de cuprindere a limbajului ştiinţific, restrîngerea sa la limbajul matematic.

Plecăm de la ideea, adevărată, că între limbajul poetic şi cel ştiinţific există o opoziţie fundamentală, la nivelul conţinutului, la nivelul expresiei şi mai ales la nivelul constituirii semnificaţiei. Ştiut este, însă, că undeva, la un moment dat extremele se ating. În acest sens, se pare că există un anumit punct unde limbajul abstract (al matematicii) se întîlneşte cu limbajul figurat (al poeziei). Fără îndoială că nimeni nu va confunda o poezie cu o teoremă. Întrebarea este – de ce? Profesorul Solomon Marcus dă o excelentă descriere – prima, se pare, de această profunzime şi sensibilitate – a limbajului matematic; face distincţii fine între metafora lingvistică, cea poetică şi cea matematică. Dar, oricîte deosebiri ar interveni, *determinate de conţinut*, cele două limbaje se apropie foarte mult (în anumite privinţe pînă la a se confunda), în ceea ce au esenţial din punctul de vedere al expresiei.

În abordarea structurală a artei cuvîntului, Tz. Todorov (studiul *Poétique*, în volumul *Qu'est-ce le structuralisme?*, Paris, 1968) consideră, la un moment dat, în interpretarea limbajului literar, principiul tranzitivităţii. Limbajul ştiinţific este tranzitiv; realizarea semnificaţiei reclamă un termen de referinţă exterior. Limbajele figurat şi abstract sînt intranzitive; ele nu au un termen de referinţă în realitatea imediată, ci în ele înseşi. În realizarea semnificaţiei greul îl duce expresia.

Pentru înţelegerea limbajului figurat (în sens foarte larg), ai nevoie de o *cheie*. Pentru înţelegerea limbajului abstract al matematicii, de asemenea. Un termen *filtru*, de exemplu, are un sens fundamental, cel noţional, trimiţînd spre o realitate obiectivă, în limba literară standard; are un alt sens, derivat prin metaforă, în limbajul matematic şi poate avea un alt sens, derivat prin metaforă, în limbajul poetic.

Problema centrală a poeziei este cea privind natura semnificaţiei lirice. În funcţie de modalitatea de realizare a semnificaţiei, limbajul poetic ocupă – în cartea lui S. Marcus – un loc situat între limbajul ştiinţific şi limbajul muzical, în raport cu care se defineşte. Este de reţinut ideea stabilirii unor corelaţii complexe: limbaj poetic – limbaj ştiinţific şi limbaj poetic – limbaj muzical. Din păcate este luată în consideraţie numai prima relaţie; de ce nu şi a doua? Dar, mai importantă ni se pare a fi o altă întrebare. Limbajul poetic şi cel ştiinţific sînt două extreme ale fiinţei umane, mai bine zis manifestarea a două extreme

ale spiritualităţii umane: cea raţională şi cea emoţională. În scara diferitelor limbaje, însă, limbajul poetic încetează de a mai fi extremă, fiind înlocuit de limbaj muzical. Dar, în spiritualitatea fiinţei umane, ce este limbajul muzical?

În sfîrşit, reluăm şi noi o altă întrebare: dacă limbajul ştiinţific este definit şi descris în sine, limbajul muzical, de asemenea, limbajul poetic n-ar trebui definit mai întîi în sine? Pentru că adevărul ni se pare a fi de partea opiniei cum că el are o structură internă proprie, cu legi proprii de dezvoltare. Iar dacă avem în vedere realizarea valorii poetice, fără îndoială că aceasta ia naştere, pe de o parte din abaterea de la normele lingvistice de la un moment dat, pe de alta, însă, din „ştiinţa" poetului de a transforma în poezie virtualităţi estetice ale limbii, ascunse.

Nu am intenţionat o recenzie a cărţii lui S. Marcus. Lucrarea e, înainte de toate, declanşatoare de întrebări – ne-am luat doar îngăduinţa de a semnala doar cîteva dintre ele.

Pe lîngă aceasta, am vrea să subliniem, însă, deosebita claritate în expunerea ideilor, argumentelor, concizia şi în mod deosebit impresionanta informaţie bibliografică. Am regreta numai absenţa unei bibliografii româneşti mai substanţiale; ne gîndim mai ales la cartea lui Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, la studiile lui Lucian Blaga privind limbajul liric, la unele studii ale lui Hasdeu etc.

Am sublinia apoi pasiunea şi sensibilitatea cu care Solomon Marcus se apleacă de mai multă vreme asupra fenomenului lingvistic şi asupra celui poetic, înţelegerea pe care o dovedeşte pentru esenţa fenomenului poetic. Subînţeles, S. Marcus este condus de ideea că există un *ce* al poeziei intraductibil în nici o formă de limbaj ştiinţific. Inefabilul poeziei există. Natura sa poate fi caracterizată, dar nu disecată. Sursa inefabilului poetic o află S. Marcus în contradicţia dintre „caracterul discret, numărabil al expresiei şi caracterul continuu, nenumărabil al semnificaţiei" (p. 41). Paul Valéry spunea cu o jumătate de secol în urmă: poezia este „o ezitare între sunet şi sens".

Am aminti, în sfîrşit, importanţa capitolului VIII (o originală şi substanţială investigare a textului dramatic cu metode matematice) pentru „ştiinţa" citirii unui text dramatic, pentru „ştiinţa" punerii în scenă a unei piese de teatru şi pentru „ştiinţa" de a crea literatură dramatică; mai mult ca oricare, literatura dramatică înseamnă deopotrivă artă, limbă şi meşteşug.

Convorbiri literare, Iaşi, Anul I, nr. 8, 1970, p. 83-85.

„POÉTIQUE", REVUE DE THÉORIE ET D'ANALYSE LITTÉRAIRE

O mutaţie fundamentală s-a produs, mai cu seamă de la simbolism încoace, în conceperea artei poetice. O mutaţie fundamentală trebuia să se producă în interpretarea artei poetice. Cuvîntul, „materialul" lingvistic, nu mai este doar un instrument de „transmitere" a mesajului artistic. Cuvîntul şi-a revendicat în poezie un loc central – el este nu numai mijlocul şi condiţia (şi obstacolul...) „producerii" existenţei poeziei ca artă; el este însăşi viaţa ei, esenţa ei. Cuvîntul este artă însăşi, atunci cînd îşi întîlneşte creatorul care ştie să-i exploateze toate resursele semantice şi poetice.

În această înţelegere a relaţiei cuvînt – poezie, care este de profunzime şi nu de suprafaţă, de natură accidentală, trebuie aflată extinderea mereu mai mult a cercetărilor de stilistică, a celor de poetică, concepută într-un sens nou, mult diferit de cel al secolelor îndepărtate care i-au dat naştere; într-un sens care apropie poetica mereu mai mult de stilistică, un sens nou care duce la confundarea lor, care vorbeşte despre crearea unei stilistici noi, *integrală*, altfel de cum o concepea Charles Bally.

Cercetării poetico-stilistice i se consacră acum conferinţe, congrese. Apar reviste specializate în interpretarea stilistică a creaţiei literare, volume de studii. Astfel, cercul de filologie şi lingvistică din Padova publica acum cîţiva ani primul său număr al unor caiete consacrate studierii limbajului poetic, „Ricerci sulla lingua poetica contemporanea" (spicuim din cuprins: F. Bandini, *Elementi di espresionismo linguistico in Rebora*; Pietro Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al „Sentimento di Tempo"*; A. M. Muterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*), iar nou apăruta, la Larousse, „Langue française" consacră nr. 3/1969 stilisticii.

În acest context, „Poétique", apărută la Editions du Seuil, vine să confirme încă o dată însemnătatea pe care a căpătat-o cercetarea stilistică în investigarea fenomenului literar. Să mai adăugăm că la aceeaşi editură a apărut de curînd un volum de studii despre structuralism, *Qu'est-que le structuralisme?*, între care Tzvetan Todorov semnează unul, amplu, despre *Poetică*; să mai adăugăm că aceeaşi editură a publicat cartea lui Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* şi că urmează să publice, într-o colecţie specializată, *Poétique*, alte studii consacrate interpretării stilistice a atît de complexului fenomen poetic.

Articolul-program al primului număr al acestei reviste, apărut de curînd, intitulat *Présentation*, precizează locul pe care şi-l vrea revista în cîmpul investigaţiilor creaţiei literare; principiul central este conceperea literaturii *ca atare*, în afara circumstanţelor ei exterioare; poetica este privită ca loc de întîlnire a teoriei cu critica literară; poetica este concepută foarte larg – poetica

modernă nu poate fi decît o poetică deschisă: studiile publicate aici vor investiga deopotrivă literatura cultă şi literatura folclorică, precum şi orice altă specie „de jeu sur le lanagage et l'ecriture". Revista se vrea, în teorie şi în practică, „o revistă fără frontiere", aceasta deoarece „nici o gîndire asupra literaturii nu se poate închide în limitele naţionale fără a se expune unor grave erori de perspectivă".

Metodologia dominantă este cea structuralistă, subliniată, de altfel, de Rolland Barthes în primul studiu, *Par où commencer*, în care-şi ia ca pretext şi ca loc de exemplificare *Insula misterioasă* a lui Jules Verne. Se preia de la lingvişti ideea de sistem. Romanul este un sistem de informaţii. Trebuie identificate în primul rînd două ansambluri-limită, cel iniţial şi cel terminal; se explorează apoi căile prin care ansamblul iniţial se apropie de cel final; se stabilesc analogii, opoziţii, se identifică diverse coduri şi relaţiile dintre ele. După ce a descoperit alte două ansambluri, Chr. Veshambre (*Sur les „Impressions d'Afrique"*) interpretează cartea lui R. Russel în funcţie de un surprinzător joc de omonimii; H. Cixous (*L'Ecriture comme placement*) investighează stilul lui Henry James pe baza unor situaţii-cheie în funcţie de termeni-cheie; J. P. Richard (*Balzac, de la force à la forme*) identifică în interiorul operei lui Balzac cîteva opoziţii fundamentale, în plan paradigmatic şi sintagmatic, stabilind clase de actanţi în funcţie de axe semantice de tipul *singularitate – pluralitate*, *activ – pasiv* etc. (în funcţie de actanţi interpretase opera lui Bernanos, A. J. Greimanis în *Semantique structurale*); H. R. Jauss foloseşte principiul comutării în conturarea unei noi teorii a genurilor literare.

Studiilor, foarte substanţiale (din care am semnalat doar cîteva), le urmează o rubrică de *documente*; în primul număr, Tz. Todorov repune în circulaţie idei – unele stranii, altele mistice, prefigurînd însă, mai clar sau mai confuz, multe din cele mai noi modalităţi de abordare a fenomenului lingvistic şi literar, aparţinînd unui reprezentant al futurismului rus, Vl. Khlebnikov (1855-1922).

Aşa cum se prezintă primul număr, cu studii deosebit de serioase, dezbătînd probleme teoretice sau interpretînd creaţii literare de seamă, aparţinînd unor literaturi diferite, „Poétique" se anunţă o revistă bine gîndită, un loc unde literatura îşi va putea dezvălui ceva mai mult din specificitatea sa. Revista este o pledoarie pentru necesitatea cercetării stilistice a creaţiei literare, pentru însemnătatea metodelor structuraliste în abordarea fenomenului literar, chiar dacă deocamdată studiile se circumscriu doar prozei.

Convorbiri literare, nr. 6, 1971, p. 94-95.

GH. BULGĂR – *MOMENTUL EMINESCU ÎN EVOLUŢIA LIMBII ROMÂNE LITERARE*,
Editura Minerva, 1971, 341 p.

Încă o carte despre Eminescu! O carte cuminte. „Compusă" după toate regulile: ce a fost înainte de,... ce a fost după...; cu o *Introducere* – în care autorul îşi expune pe scurt originea cărţii, intenţiile, „realizările", emite idei – care se vor caracterizatoare – despre Eminescu, despre *momentul* Eminescu – repetate apoi în cuprinsul lucrării, şi repetate, pentru ultima oară într-un capitol concluziv – cu un capitol de *Concluzii*, deci, cu o *Addenda* – care adună mai multe studii „laterale", consacrate unor aspecte ale limbajului artistic eminescian (antiteza, comparaţia etc.), cu o *Bibliografie* selectivă – poate prea puţin selectivă – cu un indice de nume, cu un rezumat în limba franceză, cu note de subsol – mai cu seamă trimiteri bibliografice, între care cele mai numeroase atrag atenţia asupra unor lucrări aparţinînd autorului însuşi...

Dar aceasta nu-i decît cartea văzută prin prisma „cuprinsului". Ce-i dincolo de această „structură", care poate vorbi într-o măsură oarecare, dar nu îndeajuns, despre „substanţa" cărţii? Ce-i adică, în adîncime? Aceeaşi *limpezime*, care se afirmă de la prima lectură a *Cuprinsului*. Autorul cărţii nu se arată tulburat de nimic în analiza atît de complexului *fenomen Eminescu*. Poate pentru că, în realitate, cartea se prezintă ca un exemplu tipic de contradicţie între titlu şi conţinut, mai întîi, între intenţie şi realizare, între ceea ce s-a vrut şi *se vrea* şi ceea ce se arată a fi în realitate, între... Poate pentru că-i lipseşte cărţii o concepţie clară: ne gîndim cu deosebire la modul de a considera limba în arta cuvîntului, rostul limbii, adică, în constituirea semnificaţiei poetice.

Fără-ndoială că mai mult decît despre Eminescu nu s-a scris despre nici un alt creator român de poezie. Majoritatea covîrşitoare a studiilor a abordat, însă, mai cu seamă „conţinutul" operei sale. Este drept că n-au lipsit nici interpretări ale „expresiei" din diferite perspective, dar lipseşte încă un studiu de sinteză. Poate că aşa ceva s-a vrut cartea ultimă a lui Gh. Bulgăr, care a scris şi scrie mereu, şi peste tot, despre Eminescu. Poate că prea mult chiar şi prea mereu! Poate că de aceea cartea din urmă nu-i o sinteză. Sau mai degrabă nu-i o sinteză pentru că se adună aici, de fapt, studii anterioare. Sau poate că din alte cauze.

Momentul Eminescu? Ca să scrie viaţa şi opera marelui poet, G. Călinescu a scris o *Istorie a literaturii române*; trebuia să afle care este *momentul* Eminescu. G. Ibrăileanu numea o întreagă epocă în literatura românească cu numele său. O interpretare la asemenea nivel a lui Eminescu e tentantă, dar trebuie să producă şi spaimă; prezintă multe primejdii. Gh. Bulgăr le-a ocolit pe toate vorbind mai mult despre ideile lui Eminescu privitor la limbă, pe care le-a descris, le-a citat şi le-a parafrazat. Interpretarea materialului faptic (adică

tocmai ceea ce trebuia să fie în această carte) este o simplă anexă. Că structura lingvistică a unor creaţii artistice este consecinţa ideilor poetului despre limbă, despre relaţia *limbă – poezie* este în afara oricărei îndoieli, dar tot în afara oricăror îndoieli e şi faptul că nu se pot trage concluzii despre limba unui creator de poezie numai din expunerea ideilor sale lingvistice sau estetice. În fapt, aceasta este „substanţa" „cercetării" lui Gh. Bulgăr. Idei despre limbă înainte de Eminescu, urmate de foarte slabe consideraţii despre limbă, în capitolele *Izvoarele modernizării limbii literare, Iniţiativele Şcolii Ardelene, Limbă şi societate la începutul secolului trecut, O etapă decisivă pentru modernizarea limbii şi literaturii naţionale, Tradiţie şi inovaţie între 1848-1870,* idei despre limbă, despre elementul arhaic, despre cel popular, cu cîteva consideraţii despre arhaism şi element popular la Eminescu, idei despre stil, în capitolele de mijloc (*Despre fondul istoric al limbii literare, Sursele populare ale limbajului poetic* etc.), idei despre limbă, de influenţă eminesciană, la urmaşi (Caragiale, Hasdeu, Macedonski). Temeiuri pentru conturarea unui „moment" Eminescu, cum se vede, au existat, dar... Sînt şi afirmaţii multe. Pe autorul cărţii întrebarea l-a urmărit obsesiv, ca o spaimă. Poate că de aceea (pentru că, adică, nu izbucnesc organic, am spune, fatal) răspunsurile sînt întotdeauna adaosuri, „lipituri", precum acele plante parazite care trăiesc pe spinarea copacului. Cu o deosebire, fundamentală, care face comparaţia nepotrivită – acele plante parazite au viaţă, şi au viaţă chiar cînd copacul a intrat în iarnă. Afirmaţiile sînt uneori „negrăitoare", pentru că pot fi lipite oricărui „moment", precum afirmaţia că „momentul Eminescu" înseamnă o sinteză între tradiţie şi inovaţie. Dar Alecsandri nu constituie o asemenea sinteză? Dar Tudor Arghezi? Alteori afirmaţiile anunţă preţiozitatea: momentul Eminescu are valoarea unui „etalon aur în istoria limbii şi literaturii noastre", dar oricum ar fi aceste afirmaţii, totdeauna sînt „fără acoperire în aur" (ca să preluăm şi stilul lui Gh. Bulgăr..., mai exact, fără *dovada* „acoperirii în aur"), aurul fiind aici limbajul eminescian. O afirmaţie chiar plină de substanţă are nevoie de demonstraţii; ea trebuie să fie o concluzie firească la o analiză atentă, de adîncime, a unor stări de fapte. Drumul acesta pare a-i fi străin lui Gh. Bulgăr. Aşa încît rămîne străin şi *Momentul Eminescu.* O caracterizare a unui asemenea moment trebuie să cuprindă numaidecît ideea unei răscruci în istoria limbii române literare; este momentul în care limbajul poetic îşi caută o nouă albie, intrînd în relaţii de opoziţie (nu pe axa „literar – neliterar", ci pe o alta, de nivel superior) cu limba literară. Este momentul în care limbajul poetic situează limba sub zodia artei, constituindu-se un loc de întîlnire, un loc geometric, al *expresiei cu substanţa,* este momentul în care limbajul poetic românesc se plasează cu o personalitate distinctă la confluenţa a două sisteme, cel lingvistic şi cel al artelor. Faptele de limbă nu mai pot fi interpretate la Eminescu din punctul de vedere doar al locului lor în procesul de evoluţie a limbii române spre cîştigarea statutului de *limbă literară.* Şi nici în funcţie de anumite tehnici scriitoriceşti. Elementul

arhaic, de pildă, nu reprezintă, în poezia sa, în general vorbind, nici o marcă a rămînerii în urmă a limbii, nici o cerinţă de realism lingvistic. El este investit cu funcţii estetice mai complexe. La fel, elementul regional moldovenesc nu mai poate primi explicaţiile pe care le dăm aceluiaşi fapt în poezia lui Alecsandri. Atît elementul arhaic, cît şi cel moldovenesc sînt căi de constituire a semnificaţiei lirice eminesciene. Demonstraţii convingătoare, prin fineţea interpretărilor, prin bogăţia exemplelor, a făcut în acest sens Gr. Scorpan (de ce nu va fi fost citat?) şi G. Ibrăileanu, ca să dăm numai două nume.

Articolele cuprinse la *Addenda* au aceeaşi caracteristică esenţială, lipsa unei concepţii clare despre limbajul poetic. Nu se urmăreşte, fie şi tangenţial, relaţia *fond – formă*; Gh. Bulgăr nu e nici un moment tulburat de întrebări: de ce această comparaţie aici? de ce, în *Călin*, luna – *ca o vatră de jăratic*? De ce, în *Scrisoarea III*, comparaţii din lumea stihiilor naturii: „Şi *ca nouri* de aramă şi *ca ropotul de grindeni,/ .../* Vîjîind *ca vijelia* şi *ca plesnetul de ploaie*"? Orice interpretare monografică a unei „figuri de stil" presupune două relaţii, una cu conţinutul, alta cu notele dominante ale limbajului unui anumit poet; din interpretarea lui Gh. Bulgăr, cu rare excepţii, lipsesc amîndouă direcţiile. Dar cartea lui Gh. Bulgăr este un exemplu strălucit de *corespondenţă* între conţinut şi formă, aşa încît *forma* vorbeşte pentru şi despre conţinut. Lipsa unei concepţii clare despre relaţia *limbă – poezie* o denunţă absenţa unei terminologii sigure – limbă literară, limbaj poetic, limbaj literar (!), stil... Lipsa unei idei clare despre Eminescu îl face pe Gh. Bulgăr să creeze, prin modul de exprimare, imaginea unui căutător de forme, de stil; în poezia lui Eminescu există idei, pe care elementele de stil sînt menite *să le fortifice*. De altfel, există şi o afirmaţie răspicată: Eminescu e... „un creator *de stil*" (p. 124). Şi mai vorbesc despre acelaşi lucru o serie de afirmaţii nefondate: la 1870 „se impune *dintr-odată* poetul cel nou" („exegetul" bucureştean nici nu se gîndeşte că ar trebui combătute alte păreri în această privinţă). Nu-i adevărat că Eminescu este primul poet care valorifică sursa folclorică. Nu este adevărat că Eminescu are păreri contradictorii despre Heliade.

Prin formă, ca şi prin conţinut, cartea lui Gh. Bulgăr lasă impresia a ceva *făcut din obligaţie*. Sărăciei de idei trebuie să-i corespundă numaidecît o sărăcie în formă, cu formulări „urîte", ruşinoase chiar, cînd obiectul de caracterizare este opera celui mai mare poet român: „mijloace stilistice de mîna-ntîi", „forţă de plasticizare de cea mai bună calitate", „comparaţia ocupă un loc de frunte", „antitezele sale memorabile", „diferenţa dintre ortografia «Familiei» şi a «Convorbirilor Literare» era enormă", „formulele poetului de condamnare", „citatul de mai sus al lui Eminescu", Eminescu face lui Bălcescu o „caracterizare stilistică plină de învăţăminte şi mereu actuală" (de altfel multe sînt la Eminescu *pline de învăţăminte, instructive şi mereu actuale*!) etc.

Concordanţa perfectă *conţinut – formă* proprie cărţii ultime a lui Gh. Bulgăr introduce, în mod firesc, o discordanţă, o contradicţie de esenţă între

carte şi afirmaţia de pe coperta IV. Dorim colecţiei „Universitas" cărţi cu adevărat „de structură exegetică, exhaustivă". Spre a i se reda cuvîntului *exegeză*, sensul, de atîtea ori pierdut.

Convorbiri literare, nr. 9, 1971, p. 91-93.

ELENA BĂLAN-OSIAC, *SENTIMENTUL DORULUI ÎN POEZIA ROMÂNĂ, SPANIOLĂ ŞI PORTUGHEZĂ* (Editura Minerva, Bucureşti, 1972, 267 p.)

Poate fi interpretat fenomenul literar din perspectivă comparată?

Cîmp al unei permanente polemici – e posibil, nu e posibil, este necesar, nu serveşte la nimic, nu are sens, este foarte important şi aşa mai departe – literatura comparată (adică ştiinţa literaturii comparate) îşi afirmă treptat existenţa prin principiile pe care se edifică, printr-o metodologie specifică şi printr-o serie de rezultate concrete.

Există, cum bine se ştie, o lingvistică comparată: a limbilor indoeuropene, a limbilor slave, a limbilor romanice etc. Raţiunea acestui tip de lingvistică se află în realitatea obiectivă a limbii: pe de o parte, existenţa unui punct de plecare comun, o limbă-rădăcină, în istoria limbilor aparţinînd, tocmai din acest motiv, unui anumit grup – cel romanic, de exemplu; pe de altă parte, este vorba de dezvoltarea ulterioară autonomă a acestor (aceloraşi) limbi.

Care ar fi, aşadar, raţiunea unei literaturi comparate, a unei ştiinţe a literaturii desfăşurată în perspectivă comparată?

Ar fi vorba de un grup de literaturi – romanice, de exemplu – care ar avea un punct de plecare comun? Ar fi (implicate) influenţele directe, reciproce sau nereciproce?

Fără îndoială, fenomenul este mult mai complex, dar, în orice caz, abordabil.

Cartea Elenei Bălan-Osiac are înainte de toate meritul de a fi abordat cu curaj şi cu competenţă o problemă de literatură comparată, dar şi de a fi demonstrat în mod practic că studiul literar comparat poate fi în acelaşi timp posibil şi util.

Tînăra cercetătoare din România analizează sentimentul de 'dor' (singurătatea nostalgică, dorinţa/aspiraţia nostalgică: toate traducerile sînt foarte aproximative) aşa cum acesta se manifestă şi cum se exprimă, lingvistic şi estetic, în literatura română, spaniolă şi portugheză, cum se manifestă şi cum se exprimă în literatura populară şi cultă a celor trei popoare.

După un prim capitol (*Între metodă şi procedeu*), în care defineşte obiectul analizei sale – 'dorul' nu este un motiv literar, o temă, ci o stare de spirit, din care ia naştere o poezie cu totul specială –, după un al doilea (dedicat îndepărtării în spaţiu şi apropierii în conţinut a punctelor extreme ale vechiului Imperiu Roman), în care face o scurtă incursiune în istoria contactelor culturale

dintre cele trei popoare, pentru a stabili dacă o contagiune culturală şi literară directă, reciprocă sau nu, a fost posibilă, Elena Osiac se opreşte pe larg, în ultimele trei capitole (III – *Saudade, soledad, dor – de la sentiment la cuvînt, de la cuvînt la poezie*, IV – *Ipostazele şi metamorfozele 'dorului'*, V – *Solitudinea în poezia însinguraţilor şi desţăraţilor*), pentru a interpreta într-o manieră foarte complexă (susţinută şi de o bogată bibliografie pe această temă) sentimentul de 'dor' în cele trei literaturi, la nivelul realităţilor spirituale, la nivel lingvistic şi la nivel estetic.

Făcînd o scurtă trecere în revistă a istoriei celor două arii extreme ale Imperiului Roman: Peninsula Iberică şi Dacia, cercetătoarea găseşte explicaţii pentru similitudinile întîlnite în cele trei literaturi în ceea ce priveşte sentimentul de 'dor', luînd în considerare: condiţiile economice şi geografice similare, o istorie asemănătoare a formării celor trei popoare, toţi aceşti factori contribuind la crearea unui univers spiritual înrudit ca moravuri, tradiţii, obiceiuri, creaţii folclorice.

Sentiment foarte complex, stare de spirit cu totul specială, dominantă a universului spiritual al poporului român, care traversează poezia portugheză, şi se exprimă cu discreţie în cea spaniolă, 'dorul' nu se lasă definit cu uşurinţă. Din acest motiv, studiul Elenei Bălan-Osiac nu oferă o definiţie „ştiinţifică" foarte exactă; sentimentul însuşi se sustrage oricărei definiţii. Pe de o parte, cercetătoarea romancă ia în discuţie mai mulţi poeţi care au exprimat în manieră metaforică esenţa 'dorului': portughezii D'Arcos şi Almeida Garret vorbesc de 'a saudade'; spaniolul R. Castro dă o definiţie lirică termenului 'ausencia'; românii Hasdeu şi Goga propun o expresie metaforică pentru 'dor' etc. Pe de altă parte, autoarea încearcă, şi reuşeşte, să schiţeze un „tablou" al 'dorului' (*soledad, saudade*), analizînd împreună diverse ipostaze şi mai multe dintre componentele noţiunii, aşa cum se regăsesc în cele trei literaturi romanice.

Elena Bălan-Osiac pleacă de la nivelul lingvistic pentru a ajunge apoi – printr-un comentariu extrem de dens asupra ipostazelor termenului 'dor' – la nivel estetic. La nivel lingvistic sînt luaţi în discuţie termenii: *dor, soledad, saudade*, originea lor, conţinutul lor semantic, evoluţia lor formală şi semantică, prezenţa lor în toponimie, etc. Conţinutul semantic (diferit de la o limbă la alta) trimite către realitatea spirituală, extrem de complexă. În acest context, cercetătoarea se dovedeşte a fi o interpretă foarte sensibilă a fenomenului poetic, ceea ce implică, în egală măsură, cunoaşterea temeinică a celor trei literaturi. Polivalenţa termenului poartă în sine (şi se exemplifică în marea poezie a lui Eminescu, Blaga, Gòngora, Macahdo, Camões, Quevedo, J. Ramón Jiménez, Emilio Prados etc.) conotaţii foarte diferite, unele comune în toate cele trei literaturi, altele specifice: dorul-iubire, dorul-durere, dorul-nobleţe sufletească, dorul-chin, dorul-rău necesar, dorul-provocat de trăirea naturii, nostalgia depărtărilor, visul etc. Modul de manifestare al acestor varii ipostaze pune în lumină diferenţele dintre cele trei literaturi: *soledad*–ul spaniol este mai

discret; în portugheză este mai puternică legătura *saudade-moarte*; în poezia românească este mai puternică identitatea *dor-iubire* (misticul *soledad* al poetului spaniol ascet este absent în literatura română) etc.

La nivel estetic, dincolo de lirismul adînc al poeziei de 'dor' în toate cele trei literaturi, au apărut specii literare specifice: 'las coplas' spaniole şi 'doinele' româneşti.

Despre sentimentul de 'dor' (*soledad, saudade*) s-a scris mult, însă doar la nivelul unei singure literaturi. În studiul său, Elena Bălan-Osiac se sprijină pe numeroase opere dedicate acestei teme (între care nu lipsesc studii fundamentale: K. Vossler, *Poesie der Einsanikeit in Spanien*, C. M. Vasconcellos, *A saudade na poesia portoghese*, G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Ov. Densusianu, *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, B. Ciplijauskaite, *La soledad y la poesia española contemporánea* etc.), dar lărgeşte mult aria de cercetare şi, prin intermediul paralelismelor dintre cele trei literaturi, reuşeşte să pună în lumină şi profilul estetic al acestui sentiment, specific fiecărei literaturi în parte.

Quaderni ibero-americani, Torino, nr. 42-44, 1972-1974, p. 202- 203.

O NOUĂ CARTE DESPRE ROMÂNIA

A apărut de curînd la cunoscuta editură milaneză *Il Calendario del Popolo*, în condiţii grafice excepţionale, o substanţială monografie consacrată României. Fruct al colaborării dintre redacţia editurii şi Institutul de studii istorice, politice şi sociale din Bucureşti, monografia *România* oferă cititorului şi specialistului occidental o imagine concludentă a istoriei milenare a poporului român. Este mai întîi subliniată rezistenţa ca popor de origine şi de limbă latină în ciuda atîtor adversităţi ale istoriei. Autorii pătrund cu atenţie în această istorie străbătută de furtuni numeroase prin etimologia numelui, care subliniază existenţa unei străvechi conştiinţe de unitate etnică, forţa principală a acestei rezistenţe, condiţia morală determinantă în neîntrerupta bătălie pentru apărarea fiinţei naţionale: „Numele România nu este un termen creat în scopuri naţionaliste sau din nostalgii latiniste, ci derivă de la numele poporului care s-a format pe teritoriul acestei ţări şi pe care l-a locuit şi-l locuieşte într-o continuitate bimilenară. Numele de *român* a fost mereu folosit din timpurile cele mai îndepărtate, de locuitorii acestor părţi pentru a desemna întregul popor carpato-danubian de limbă romanică". Bătăliile pentru conservarea fiinţei şi esenţei naţionale şi-au avut suportul moral în păstrarea vie (şi prin limbă) a conştiinţei unităţii etnice, dar desfăşurarea lor a fost fundamental determinată de stabilirea unor raporturi strînse, în momente de mare importanţă, între masele populare şi diferitele personalităţi, exponenţi ai claselor sau

categoriilor sociale oprimate sau numai îmbrăţişînd idealurile de libertate naţională şi socială ale acestora.

Este apoi miracolul cultural al excepţionalelor valori arhitecturale şi de pictură din epoca de aur a domniei lui Ştefan cel Mare sau din epoca lui Vasile Lupu şi Matei Basarab, al Renaşterii naţionale din secolul de aur al culturii româneşti, al XIX-lea, al marilor valori din secolul al XX-lea. Şi mai este miracolul dezvoltării contemporane, sociale şi economice, într-un ritm ieşit din comun, impus de necesitatea recuperării unei perioade prelungite de stagnare.

Miracolul este un fel de a vorbi, metaforic. Pentru că autorii monografiei interpretează întreaga istorie a poporului, viaţa economică, social-politică, culturală, în toate condiţionările sale complexe, interne şi externe. Sub îngrijirea profesorului Arnaldo Alberti, materialul este organizat în 16 capitole relativ autonome în conexiunea de fond dintre ele, conexiune care este a problemelor abordate: populaţia şi geografia, istoria, sistemul politic, economia şi structura socială, poziţia în lumea contemporană, învăţămîntul, ştiinţa şi cultura, folclorul, sportul şi aspectul turistic. Unitatea cărţii, dincolo de corelaţia strînsă dintre multiplele componente ale vieţii şi istoriei poporului român, este dată de concepţia riguros ştiinţifică, în baza căreia autorii caută să se apropie de cît mai mult de adevărul fenomenelor luate în consideraţie. De pe poziţiile materialismului dialectic, din perspectiva unui marxism creator, în sensul înţelegerii relaţiilor dialectice dintre principiile sale generale şi particularităţile specifice ale dezvoltării social-economice, culturale, politice, cartea interpretează fenomenele din unghi istoric, pe de o parte, din punctul de vedere al poziţiei României în Europa, pe de alta. Momentele fundamentale din istoria poporului român şi culturii româneşti sînt inserate în curgerea generală a istoriei Europei, în condiţionările pe care Europa le impune, în consecinţele pe care le au pentru Europa. Astfel, pentru a da cîteva exemple, problema unităţii naţionale ca şi cea a cuceririi independenţei sînt probleme ale Europei, nu numai ale poporului român. În dezvoltarea culturii, opera cronicarilor români este apropiată celei desfăşurată de umaniştii din cultura occidentală. Literatura română de la 1848 traversează o etapă decisivă pentru inserarea ei în mişcarea culturală europeană. La dezvoltarea ştiinţei mondiale, ştiinţa românească contribuie prin Dimitrie Cantemir, Janos Bolyai, Emil Racoviţă, Victor Babeş, C. I. Parhon, Nicolae Paulescu, Nicolae Iorga, Henri Coandă, Ana Aslan şi mulţi alţii. Politica externă a statului român, deosebit de activă în diverse momente ale istoriei, dar mai ales în ultimele decenii, reprezintă o contribuţie dintre cele mai însemnate în afirmarea, confirmarea justeţei şi punerea în practică a principiilor coexistenţei paşnice în Europa şi în lume, la susţinerea necesităţii instaurării unei noi ordini economice şi politice internaţionale.

Cartea apărută la Milano, cea mai bogată enciclopedie, de un înalt nivel ştiinţific, publicată pînă acum în Italia (dacă nu chiar în Europa) oferă cititorului italian un profil foarte bine conturat al României bimilenare şi contempo-

rane. Un text dens, bogat în informaţii şi exact în interpretări, este completat şi revelat printr-un număr important de fotografii alb negru şi în culori, de superlativă valoare artistică şi sugestivă, de hărţi, tabele sinoptice, grafice etc. Hărţile reproduc plastic geografia fizică a României, cea economică, organizarea administrativă, situaţia florei şi faunei, starea precipitaţiilor, etape însemnate în istoria poporului de pe aceste meleaguri: Dacia de dinaintea cuceririi romane, Dacia în epoca lui Buerebista, Dacia romană, România secolelor IV-XI, Valahia, Moldova şi Transilvania în secolele XIV-XVI, România în perioada Unirii din 1859, statul român unitar aşa cum s-a constituit în 1918. Graficele sintetizează dinamica dezvoltării economiei naţionale, a învăţămîntului, a asistenţei sociale şi sanitare, a structurii demografice şi sociale ş.a.m.d. Imaginile alb-negru sau color vorbesc despre activitatea economică şi politică, despre urbanistică, dar mai ales despre dezvoltarea culturii. Este neîndoielnic că cel mai exigent dintre citiorii italieni se va extazia cînd în faţa splendidelor reproduceri ale obiectelor de inestimabilă valoare artistică din *Tezaurul de la Pietroasa*, cînd în faţa artei miniaturale româneşti, cînd în faţa reproducerii cu mare fidelitate a frescelor de pe zidurile mînăstirilor bucovinene, cînd în faţa dantelăriei sculptural-arhitectonice a bisericii Trei Ierarhi din Iaşi, cînd în faţa minunilor de arhitectură populară românească sau în faţa costumelor populare, cînd în faţa sculpturilor lui Brâncuşi sau Medrea sau Anghel... Va întîrzia la *Autoportretul* lui Luchian sau la *Portret de fată* al lui Corneliu Baba... Va reveni la portretul lui Bălcescu, la cel al lui Eminescu, la imaginile de pe Columna traiană, la tablourile lui Nicolae Grigorescu înfăţişînd dramatismul Războiului pentru independenţă din 1877.

O istorie în cuvinte şi o istorie în imagini. O lume dincolo de cuvinte şi dincolo de imagini. O lume complexă, originală. Un popor paşnic care îşi desfăşoară viaţa şi istoria, care îşi conturează personalitatea, între o permanentă bătălie pentru păstrarea fiinţei şi demnităţii naţionale şi o neîntreruptă aspiraţie spre frumos, spre armonie şi pace cu celelalte popoare, spre dreptate, spre ştiinţă şi artă.

Cronica, XI, nr. 52, 1976, p. 15.

AL. ANDRIESCU, *STIL ŞI LIMBAJ*,
Editura Junimea, Iaşi, 1977, 253 p.

Iluzorie este ideea că s-ar putea „prinde” evoluţia limbii române literare prin inventare, mai mult sau mai puţin întinse, de termeni, construcţii şi forme lingvistice, clasificate în regionalisme, arhaisme, neologisme etc., inventare circumscrise cel mai adesea unor scrieri literare sau literar-istorice, sau literar-religioase. Este iluzorie, mai întîi, pentru că se confundă aşa limba de

cultură cu stilul beletristic. Apoi, pentru că poziţia limbii în acest stil e cu deosebire complexă.

Preocupat de mai mulţi ani în egală măsură de problemele literaturii şi de cele ale limbii literare, Al. Andriescu veştejeşte, prin studiile adunate în recentul volum *Stil şi limbaj*, iluziile de mai sus, afirmînd hotărît, mai puţin teoretic şi mai mult prin comentarii la obiect: 1) strînsa corelaţie între dezvoltarea limbii şi a culturii naţionale, 2) între limbă şi literatură, 3) rolul fundamental al limbajului în poezie. Am enunţat deja cele trei întrebări esenţiale pe care şi le pune autorul şi cărora le oferă răspunsuri pertinente, prin interpretări clare, demonstrative, la care supune scrisul românesc, considerat aproape de la începuturile sale şi pînă la cele mai actuale manifestări, poetice sau publicistice.

Raportul dintre limbă şi cultură mai ales străbate studiile consacrate literaturii române vechi (capitolele I şi II), dezvăluindu-şi aici trăsăturile esenţiale. Interpretarea scrierilor (istorice şi religioase) din această perioadă este dominată de problemele limbii literare; lingvistul ieşean pune în lumină contribuţiile cronicarilor în primul rînd la afirmarea latinităţii limbii române, la constituirea unităţii sale, la modelarea ei prin contactul cu graiul viu al poporului, la organizarea ei stilistică. În acelaşi timp, însă, atenţia lui Al. Andriescu se îndreapăt spre identificarea tentativelor şi spre înregistrarea reuşitelor în procesul de afirmare a unei literaturi artistice româneşti încă din Evul mediu. Primele două mari capitole se şi intitulează, de altfel, *Începuturile prozei artistice* şi, respectiv, *Începuturile poeziei în limba română*. Dacă în interpretarea cronicilor din această perspectivă sînt mai mult adîncite sugestii şi observaţii făcute anterior, în afirmarea caracterului modern al *Psaltirii în versuri* a lui Dosoftei – se înţelege, în spaţiul secolului al XVII-lea –, în înţelesul desfăşurării limbajului pe dimensiunea esteticului, contribuţia lui Al. Andriescu este substanţial nouă şi decisivă. Sugestii a aflat mai ales la Nicolae Iorga, dar demonstraţia, care este a unui cercetător, pasionat şi exigent în acelaşi timp, îi aparţine şi e fundamentală în a restitui culturii şi literaturii româneşti o operă şi un poet adevărat, pe cel dintîi, împingînd mult în timp începuturile poeziei române culte.

Procesul de dezvoltare paralelă a limbii literare şi a limbii literaturii artistice, a stilului beletristic, adică, se accentuează şi se nuanţează în secolul al XIX-lea, prin descoperirea textelor vechi, care-şi dezvăluie valoarea lor activă pentru dezvoltarea limbii şi literaturii secolului al XIX-lea, acest secol de aur românesc, ca şi prin descoperirea definitivă a folclorului, de asemeni încărcat cu cele două valori esenţiale. O demonstrează scrierile lui Negruzzi şi Odobescu, ale lui Nicolae Bălcescu şi B. P. Hasdeu, opere peste care autorul poate că trece cu prea mare repeziciune, fără să depăşească, de aceea, substanţial interpretările de pînă acum. Mai ales în ceea ce priveşte scrierea lui Bălcescu, *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*, poate că ar trebui îndrăznită ruperea echilibrului (şi a echivocului) în care e situată, între literatură şi istorie,

spre a o restitui definitiv literaturii. Interpretarea scrierii din punctul de vedere al expresiei (dar şi sub aspect semantic) argumentează în favoarea considerării sale între primele romane istorice, chiar cel dintîi roman românesc de reală valoare artistică.

Ca stilistician, Al. Andriescu merge mai degrabă pe linii tradiţionale, fără să fie un conservator. Nu refuză doctrinele moderne, ci doar formalismul lor; întoarcerea la tradiţie înseamnă, de fapt, întoarcerea la text. Acesta este principiul esenţial pe care-l susţine, pe care-l propune şi pe care îşi desfăşoară interpretările stilistice autorul volumului *Stil şi limbaj*. În relaţia strînsă dintre planul expresiei şi cel semantic, rolul activ îl are, în proza artistică, planul semantic; el impune scriitorului coordonatele între care să-şi organizeze limbajul. Exemplară este în această privinţă interpretarea operei lui Liviu Rebreanu (din capitolul IV, *Ctitorii prozei moderne în limbaj tradiţional*). Sobrietatea stilistică a scriitorului român nu este, de fapt, rezultatul unei alegeri libere ci o dimensiune impusă organic de realismul operei sale. Rămîn interpretări de referinţă cele pătrunzînd cu mare fineţe şi subtilitate în raporturile dintre structura expresiei şi planul semantic, reflectînd zbaterea sufletească a personajelor, ca şi mediul în care ele îşi trăiesc dramele. Duritatea expresiei afirmă şi prin ea însăşi asprimea unei vieţi ce refuză poetizările convenţionale, ornante.

Limbajul poetic îşi află în Al. Andriescu un interpret mai cu seamă avizat în capitolul V, *Univers poetic şi expresie.* Faza modernă a poeziei începe din momentul transformării expresiei dintr-un limbaj supraindividual, convenţional, într-unul activ, specific, cu rol esenţial, în spaţiul căruia nu se mai reflectă o lume obiectivă ci se creează noi universuri. Aceasta e revoluţia pe care o săvîrşeşte în istoria poeziei româneşti Mihai Eminescu. Limbajul poetic se desprinde de limba literară. I se opune organic şi funcţional, cucerindu-şi autonomia. Devine semnificativ. Rolul său în procesul semnificării devine decisiv. Universul poetic trece de-acum înainte prin limbaj. Poezia românească îşi cîştigă loc de egalitate în poezia europeană modernă. Eminescu devine contemporan cu Rimbaud şi Verlaine din toate punctele de vedere. Surprinde, de aceea, spaţiul limitat pe care i-l acordă autorul.

Urmărind cu spirit de pătrundere a esenţelor dezvoltarea ulterioară a poeziei, Al. Andriescu „prinde" în interpretări de mare densitate specificul poeţilor afirmaţi ca personalităţi marcante tocmai în sensul mereu redimensionării limbajului poetic românesc. Macedonski îşi dezvoltă eufonia poetică prin sonorităţile exotice ale neologismului. Bacovia se desfăşoară tot pe coordonata muzicalităţii, dar tonalitatea limbajului său e alta, gravă şi aproape de cotidian, un cotidian depresiv. Blaga caută, prin metafore revelatorii, „matricea stilistică a neamului", într-o întoarcere către vremea arhaică a miturilor. Tudor Arghezi afirmă, prin *Testament* şi prin întreaga opera sa, forţa creatoare a artei, îndreptată asupra cuvîntului. Lui Nichita Stănescu, poetul integrării în natură, al meditaţiei asupra timpului şi devenirii, îi este specifică „intelectualizarea

rafinată a imaginii". Ion Alexandru, poetul cu ton profetic, amintind de Goga dar dezvoltînd şi ecouri eminesciene, se defineşte prin hiperbolie. Marin Sorescu, dezvoltînd într-un alt spaţiu liric o dimensiune specifică lui Ion Minulescu, îşi întoarce privirea de la linia orizontului la detaliile de aproape, şi aşa mai departe.

După ce urmăreşte, de fapt, evoluţia conjugată a literaturii şi a limbii române, în spaţiul limbii literare mai întîi, în opoziţie cu ea apoi, Al. Andriescu consacră un ultim studiu organizării stilistice a limbii naţionale de cultură. În continuarea unor mai vechi preocupări de stilistică funcţională, în opoziţie cu opiniile lui Ion Coteanu, lingvistul ieşean, după ce clarifică noţiunea de stil: „Am putea defini, aşadar, aceste stiluri ca varietăţi, aspecte, ale limbii, ieşite din procesul istoric de diferenţiere a mijloacelor comunicării verbale, în baza alegerii şi combinării unor fapte de limbă în funcţie de scopul urmărit, care implică intenţiile transmiţătorului şi presupune, obligatoriu, satisfacerea maximă a necesităţii de informare a destinatarului", demonstrează existenţa şi esenţa stilului publicistic prin descrierea revelatorie a trăsăturilor sale distinctive.

Al. Andriescu este un spirit polemic. Nu ostentativ, dar hotărît. Refuză preluarea necontrolată a unor afirmaţii, şi cînd vin de la autorităţi consacrate şi cînd vin de la condeie tinere care, prin structură, ar trebui să refuze inerţia concluziilor fără acoperire. Iar adevărul stă de partea celui care îl caută şi îl respectă. Pentru că este adevărul textelor. Că stilistica şi poetica modernă afirmă ca descoperiri ale unor inteligenţe deosebite idei deja cunoscute şi bine aşezate în sistem de retorica antichităţii o dovedesc textele lui Aristotel, de exemplu, „extraordinara" lui *Retorică.* Că Titu Maiorescu posedă mai mult decît „o sumară cultură lingvistică" (Gr. Brâncuşi) o dovedesc paginile din *Însemnările* sale *zilnice* şi scrierile lui despre limbă. Că *Psaltirea* lui Dosoftei nu-i o simplă traducere, eventual după Jan Kochanowski, cum se afirmă de-acum prin tradiţie (de la Ion Bianu la Laurenţiu Ulici) şi cum încearcă a se demonstra, forţîndu-se adevărul (H. Misterski), o arată fără putinţă de tăgadă lectura în paralel a versiunii mitropolitului moldovean a *Psalmilor* lui David, a vechilor traduceri româneşti (*Psaltirea Şcheiană, Psaltirea* lui Coresi, şi altele) şi cea în limba polonă. Concluzia lui Al. Andriescu nu restabileşte numai, cu o evidenţă absolută, originalitatea creatoare a textului românesc, dar afirmă şi valoarea lui poetică.

Pe fondul unei gîndiri estetice, lingvistice şi stilistice clare, ultima carte a lui Al. Andriescu – contribuţie solidă la cunoaşterea mai exactă şi mai nuanţată a etapelor principale în dezvoltarea stilului beletristic şi a limbajului poetic, în spaţiul evoluţiei limbii literare şi a literaturii române – susţine încă o dată, hotărît, prioritatea textului: a textului teoretic, atrăgînd atenţia asupra poeticii şi retoricii clasice, deloc învechite; a textului literar-lingvistic, factor complex, prea adesea ignorat în realitatea lui obiectivă.

Convorbiri literare, nr. 6, 1977, p. 13.

UN DEBUT DE EXCEPȚIE:
CAMELIA TOMA, *CUCUVEAUA DIN STRANĂ*,
Criterion Publishing, 2001, 114 p.

Poate că volumul cu titlul *Cucuveaua din strană* nu se (mai) găsește în librării din cauza proastei funcționări a sistemului de difuzare a cărții. Sau poate că cititorii, ca în alte vremuri, nu foarte îndepărtate, au ajuns să afle de carte unul de la altul și astfel s-a epuizat tirajul care, oricum, trebuie să fi fost mai mult simbolic. Cine auzise de Camelia Toma, autoarea cărții? E un volum premiat de Asociația Internațională a Scriitorilor și Oamenilor de Artă Români? Dar cîte alte cărți însoțite de premii nu l-au înșelat pe cititor?! Și-apoi, nici nu o prezintă nimeni! Nici măcar printr-o frază-două pe coperta a IV-a a cărții, cum se mai obișnuiește. Pe coperta a IV-a se prezintă autoarea însăși sau, mai exact, cartea însăși, pentru că se reproduce un fragment din volum. *Un fragment care vorbește în mod semnificativ despre întreg*, s-ar spune într-o interpretare din perspectiva poeticii prozei. Și nu ar fi deloc neadevărat. Sau ar fi o confirmare a acestui principiu, care funcționează în interpretarea literaturii, însă, cu condiția ca același principiu să guverneze „obiectul" artistic supus interpretării, așa cum e cazul cărții de debut a Cameliei Toma. Pentru că fragmentul dă seama deopotrivă despre disponibilitățile artistice ale autoarei și despre încărcătura de întrebări, mister și poezie a lumii pe care ea o întemeiază.

„Undeva țipă cineva. Nu a durere. Nu a deznădejde. Nici a fericire. Un țipăt de pasăre. Sau de femeie. Ieșit din coaja neliniștilor. Și pe măsură ce țipătul amurgește, mi se cumințesc toate – nerăbdare cu nerăbdare. Îmi privesc cu duioșie păcatele și le vorbesc.

Veniți. Nu vă sfiiți. De azi nu vă mai număr. Nu vă mai judec. Hai, cuminecați-vă cu mine. De acum, strana e a voastră. La noapte aprindem focuri în biserici de brazi.

Și cu fumul ce facem?"

Fragmentul este parte din ceea ce am putea numi prima „povestire", dacă termenul nu ar fi mai degrabă nepotrivit pentru *Biserica de brazi*, în întregul său parte din întregul care este *Cucuveaua din strană*. Un întreg structurat în patru „cărți", constituite din mai multe „povestiri" – mai exact, poate, tablouri, structură care nu este compatibilă cu statutul de „antologie", chiar dacă fiecare „tablou"/„povestire" își are propriul titlu și o relativă autonomie.

Ar putea fi această carte a Cameliei Toma variantă de autor a cărții ciudate alcătuită în aceeași primă „povestire/tablou" de o fetiță venind dintr-o lume necunoscută și aducînd cu ea acea lume în care totul este posibil, din pagini diferite, „găsite, primite", „furate" (?), pentru a se fixa, *a fi* amintiri, o fetiță care dispare (sau se întoarce în spațiul/timpul ei secret), la fel de pe

neaşteptate cum se ivise; rămîne cartea: „Cartea stă deschisă pe genunchii mei... cam zdreliţi. Fetiţa e dusă. Cu tot cu mirosul dudelor coapte...” (p. 10).

Paginile acestei cărţi, în care intră şi cartea fetiţei, sînt toate ale Cameliei Toma. Şi amintirile, şi trăirile, sublimate toate într-o lume de sensuri substanţial poetică, o lume care să fie şi în care să se poată locui: „Închid ochii şi-mi las faţa între pagini. Se adevereşte iar că unele cărţi pot fi locuite – mai cu seamă acelea cu iz de pridvor ieşit din răcoarea utreniei”. Gîndul îşi face loc în acelaşi tablou după plecarea (reîntoarcerea) fetiţei, care şi-a lăsat cartea cu alcătuire ciudată pe genunchii personajului-narator, şi cheamă amintiri aşezînd în spaţiu sacru CARTEA; scrie „străbunicul întors acasă din lagăr atît cît încăpuse pe margini de pagini: «Cu mare dor mă duc pe cealaltă lume, dragii tatii scumpi. Destul sînt eu că rămîn pe-aici prin ţara asta pustie... cartea o trimit acasă, că nu mă rabdă sufletul s-o ştiu pradă Rusîiei»” (p. 11).

Primind dezlegarea, cine ştie de unde venită, autoarea anunţă încă de la început, în *Biserica de brazi*, suspendarea hotarelor dintre trăire şi amintire, real şi ireal, dintre diferitele moduri de a fi în lume, ale omului, ale obiectelor, ale înconjurimii... Se instaurează o stare de aşteptare, cu originea în însăşi sintagma încărcată de o misterioasă gravitate, accentuată de semne care vor reveni în momente semnificative: *umbra ulmilor, drumul spre ulmi, cişmeaua*, şi de spaţiul dintre două întrebări, una – „Cine călătoreşte? Cine aşteaptă?” – precedînd fragmentul reprodus pe coperta a IV-a, cealaltă închizîndu-l – „Şi cu fumul ce facem?”.

Spaţiul dintre cele două întrebări se umple prin jocul de tablouri în care întrebările care îl mărginesc-dezmărginesc introduc şi orientează substanţa cărţii, prin variate strategii narative dominate, însă, de principiul poetic. Schimbări neaşteptate de ritm sugerează o permanentă stare de tensiune între o mişcare continuă în lumea interioară, cu o mişcare frecvent întreruptă la exterior, în tablouri prin care personaje umane, aceleaşi, puţine, dar în diverse ipostaze sau amestecînd lumea amintirii cu lumea trăirii, unele groteşti, altele învăluite în mister, sînt toate semne ale aşezării fiinţei umane în lume în funcţie de deschiderea pentru şi prin iubire, şi în funcţie de modul de simţire şi apărare a condiţiei de fiinţă liberă.

Fără să poată lua în stăpînire temporalitatea în care se simte/lasă prins, între trăire şi amintire, personajul-narator suprapune spaţio-temporalităţi diferite, deschizînd perspective în care intră cu încărcătură aproape mitică Iaşii, cu Copoul, Galata, Rîpa Galbenă, cu amfiteatre ale universităţii, cu balansoare care nu se vor uitate, sau perspective în care se insinuează dominatoare, în variante şi grade diferite, ironia, într-un proces de sublimare a unui real agresiv dintr-o vreme căreia am început să-i uităm vocaţia degradării fiinţei umane. Sînt exemplare, între altele, în acest sens, *Linia* sau *Beta vulgaris*, în care se vede şi cum îşi pot cîştiga dreptul la literatură Popricanii, dacă este cineva în stare să scrie o poveste cu „Sfecla uriaşă”, cultivată pe tarlalele socialismului şi care

poate fi recoltată numai de studente în ştiinţe filologice: „Pornim şi noi în linii orizontale, cîte şase-şapte la braţ, scandînd o nouă lozincă: «LA-TAR-LA! LA-TAR-LA!»". Chiar dacă una dintre ele ştie să pună problema în ecuaţie: „Fie greutatea medie a acestor legume de şapte kilograme, plus gradul necunoscut, dar evident, de rezistenţă a pămîntului în care se află susnumitele înfipte. Să se afle forţa cu care trebuie acţionat asupra frunzelor, la vedere uscate, la prindere sfărîmate, pentru a extrage sfeclele discordiei..." (p. 99), dar nu pentru rezolvarea problemei ci pentru a demonstra că soluţia problemei/problemelor trebuie căutată în altă parte.

Între cele două perspective, predominantă e prima, care adună în unitate toate povestirile-fragment sub semnul întrebării raportului fiinţei cu iubirea. Dincolo de iubirile trădate sau greşite, trecute în portrete construite cu o bine stăpînită forţă a ironiei (*Iaru*), cartea este străbătută de ecourile unei iubiri care a luat în stăpînire, într-o temporalitate nedeterminată, întreaga fiinţă, pentru a se învălui apoi într-o depărtare care nu se lasă nici străbătută, nici suspendată. De aici poate o acutizare a simţurilor în perceperea lumii care preia stări ale fiinţei umane. De aici, o percepere a cuvintelor celorlalţi ca o realitate obiectuală, ca pe nişte corpuri materiale: „şoapte stîlcite mă izbesc de răceala încăperii", „vorbele se rostogolesc în nămeţii din curte", „smucitura din voce mă izbeşte de metalul rece al ferestrei", „cuvintele cuprind fata de umeri". Şi tot aşa manifestări ale unor stări interioare: „Rîsul lui Tudor aninat de crengile caişilor...", „întrebările spînzurate de grinzi...". De aici, mai ales teama că iubirea ar putea trece în uitare, teamă, pentru că aceasta ar aduce înstrăinarea de sine. Salvarea este aflată în capacitatea de a intra în jocul copiilor (*De-a baba oarba*), în timpul bunicilor, în timpul poveştilor, în auzirea propriului nume, *Călina*, cînd personaj şi narator se confundă, chemare venită în momente de adîncire a stării de nelinişte, în amintire, în vis, rostită cu vocea bunicului, cu vocea mamei, cu vocea fiinţei care îşi caută adăpost în iubire, de urîtul din oameni, de singurătatea printre oameni, şi care îşi recuperează/redescoperă identitatea. Cu vocea Inei, dintr-un alt spaţiu al iubirii, care deschide (în *Biserica de brazi*: „Tren la Ulmi numa' sîmbăta mai către seară...") şi închide cartea prin motivul *drumului spre Ulmi* (*Spre Ulmi*), iubire sfîrşită (sau împlinită?) în chip tragic: „Poate mergeau la Ulmi şi s-au gîndit că ajung mai degrabă cu pluta. Cum s-or fi răsturnat?... Bătrîna îşi urmează şirul poveştii. Mă depărtez tot mai mult de glasul ei, pe măsură ce înţeleg. Laur îşi face palmele fîntînă din care Ina bea şi nu se mai satură. Apoi ridică fîntîna mîinilor şi revarsă apa pe creştetul Inei. Cu mîinile şiroind îi mîngîie gîtul, umerii, sînii şi o înalţă de talie, mirîndu-se că există. O coboară apoi, o întinde pe trestii ude, îi acoperă ochii cu palma dreaptă şi gura cu cea stîngă şi îi şopteşte îndelung la ureche" (p. 112).

O carte de proză cu o rară încărcătură de poezie, care trece în doi termeni definitorii pentru un lexic simbolic: *biserica de brazi* şi *drumul spre Ulmi*,

aceasta este *Cucuveaua din strană*, publicată de profesoara Camelia Toma, de la Liceul „Andrei Mureşanu" din Bistriţa, foarte bine cunoscută în lumea festivalurilor şi concursurilor teatrale din Europa (Franţa, Spania, Ungaria, România), pentru spectacolelel realizate de elevii săi, regizate de ea, avînd la bază texte dramatice proprii.

Convorbiri literare, nr. 9, 2002, p. 143-144.

ZBOR FRÎNT
– glosse pe marginea poeziei lui Cătălin Anuţa –

Cătălin Anuţa este un poet adevărat, un poet care şi-a frînt zborul, părăsind înainte de vreme poezia şi căruia i s-a frînt zborul, chemat înainte de vreme din viaţă la moarte, permanenţă obsedantă, în diferite moduri, în poezia, premoniţie, spun comentatorii săi, una din cele două ipostaze, de fapt, ale fiinţei umane în raport cu timpul Lumii: omul faţă cu viaţa/omul faţă cu moartea. Metafora heraclitiană a curgerii ireversibile a timpului guvernează, reinterpretată, desfăşurarea semanticii complexe a poemului *Rîu*, din volumul *Cu luntrea pe Styx*: „Viaţa la mal!/ la mal viaţa viaţa ne privea sîngeroasă/ adulmecîndu-ne filtrul timpului./ Duşmană viaţă ce ne aştepţi acolo,/ la mal, te-am înşelat... Şi se închină iarba./ Ai vrea ai tăi să fim,/ dar atît timp cît sîntem/ nu ne vei avea./ Rîul ne slujeşte, curgerea lui prin noi/ nu este echivalentă cu înecul./ Rîul în curgerea sa, el este... precum tu/ nu eşti, nu eşti, nu eşti... nu eşti tu".

„Zarurile măsluite ale destinului" (*Aşteptare prematură*) au făcut să se confunde existenţa în lume cu existenţa în poezie. Cătălin Anuţa s-a putut elibera (se va fi eliberat cu adevărat?) de neliniştile, spaimele fiinţei sale, trecîndu-le în poezie şi devenind cel mai adesea poezie.

Fire neliniştită – aşa îl reflectă poezia – parte din fiinţa lui Cătălin Anuţa nu-şi găseşte locul – cum se vede din avatarurile scurtei lui existenţe (1968-1997) – şi, de aceea, nici nu a rămas prea multă vreme într-un loc. Oare să nu fi înţeles, totuşi, că locul lui era în poezie şi că nu ar fi trebuit să abandoneze, el, care avea încredere în harul său poetic: „Posed afecţiunea zeilor către consoartele lor./ Apele curg,/ întîrziate clipe curg pe Styx/ eu iubesc şi-mi aparţin şi sînt instinct/ şi sînt zeu./ Astfel voi crede că am crezut/ că aş putea fi un vultur speriat şi fugărit/ de razele zării,/ voi crede azi, în asfinţit, că sînt un om neclocit,/ un copac ce a visat un vînt, un pămînt amar şi doinit..." şi al cărui har îl probează mare parte dintre poemele sale?

Neliniştile eului profund sînt condiţie fundamentală a poeziei. Cînd nu sînt subminate de neliniştile eului superficial. Este multă poezie în volumele lui Cătălin Anuţa, toate publicate postum, dar limbajul nu se lasă de fiecare dată disciplinat. Vocabularul, marcat de creaţii îndrăzneţe, sintaxa, nervoasă sau

eliptică, foarte aproape de Nichita Stănescu, expresie a unor tensiuni interne, în cele mai multe din poezii, nu se află totdeauna în acord cu imaginarul poetic, temei pentru semnificaţii.

În marea diversitate de structuri ale expresiei, de multe ori derutante, în căutarea unui profil stilistic, probabil, cu pierderi, însă, în dezvoltarea sensului poemelor considerate în unitatea lor de semne poetice complexe, frecvenţa ridicată a structurilor paradoxale („stăpîn în lanţuri", „cupola rădăcinii", „obrazul tău mai clar decît bezna", „lacrimile tale mă scuipă", „lanţuri înaripate" etc.) generate de o imaginaţie fără limite, este expresia întemeierii pe contrarii a creaţiei poetului, văzută de Constantin Ciopraga „ca un amplu oximoron, o sumă de atitudini contradictorii, o sumă de extreme".

În desfăşurarea amplă, cel mai adesea tensionată, dar nu de puţine ori dezordonată, nemaiputînd ajunge să construiască sensuri, a contrariilor, binomul *înălţare-coborîre* („Cătălin Anuţa – interpretează profesorul Constantin Ciopraga – pendulează între supraînalt şi ultraadînc, aceasta dînd curs transcendenţei interioare") este, fără îndoială, unul din nucleele semantice în temeiul căruia se desfăşoară tentativele de depăşire a determinărilor spaţio-temporale în care fiinţa umană îşi trăieşte starea de prizonierat: „Zorii noştri... eclipsă totală,/ acest lacăt mistic ne răpeşte în mucegai/ şi nu sîntem decît capătul *jugului de a fi*" (*Corpul nostru*).

Cu sentimentul, grav, al permanentei îndepărtări a înaltului, al imposibilităţii smulgerii de sub condiţia limitei: „Un aer ne măsura înălţimea/ Sufocaţi trăind mereu prin metri,/ mergeam spre vîrful muntelui.// Tîrziu de tot mama noastră ne spune: «Vîrful aerului nu va fi nicicînd/ aproape»./ Şi-apoi mama noastră tăcu" (*Vîrful aerului*), poetul Cătălin Anuţă, bolnav de înălţimi, în căutarea propriului eu: „astfel mă rezem eu de cruce/ bolnav născut şi de înălţimi,/ bolnav de mine însumi" (*Vultur*), face din cîmpul semantic al zborului metafora obsedantă a lumii sale poetice, chiar dacă poezia sa lasă adesea să se vadă o insuficientă stăpînire a virtualităţilor lui simbolice.

Semn uranian, zborul opune lumea celestului lumii terestre: „Că, de obicei calul este al nostru./ Un greu apoi şi pe urmă noi./ Calul este arareori *vită de povară*, şi deseori printre zboruri" (*Calul*), starea de libertate a acceptării situării tensionate între umilinţă şi demnitate: „Voi reîncepe să uit/ rădăcinile care leagă/ pasul ghebos şi mîndru al *sclavului* de/ privirea gheboasă şi mîndră a *sclavului* [...] voi reîncepe să-mi aduc aminte/ rădăcinile care leagă/ pasul secular şi mîndru al *liber-zburătorului* de/ privirea seculară şi mîndră a *liber-zburătorului*" (*Voi reîncepe*). Tocmai de aceea, istoria agresivă şi-a luat ca principală ţintă *pasărea* şi *zborul*: „pe cîinii lor de călărie/ au răzbit hingherii sentimentului prestabilit/ în uzul gîndurilor/ fugite din ţarcul sentimentelor/ definitiv fixate.// Între ei erau discipolii moderni/ ai oraţiilor despre/ necesitatea capetelor plecate în istorie.// Cu strigăte cazace/ hingherii sentimentului au jefuit/ penele *aripilor* zidite în gînduri,/ cu făclii cazace/ oraţiile socratice au

incendiat/ spaţiile de *zbor* repopulîndu-le/ cu molii paralitice" (*Cruciada hingherilor*). În poemul *Cîntece triste*, termenul *pasăre* adăposteşte în semantica sa, constituită în spaţiu de apărare împotriva iraţionalului din social, reprezentat de acelaşi simbol al hingherilor, într-o solidaritate absolută, sub semnul înaltului: *cîntec, suferinţă, fiinţă umană*: „*Cîntece* triste sînt prinse de hingheri pe *piscuri*,/ se aud urlete/ [...] sălbaticele *dureri* au murit [...]// Dar acele *dureri* vînate şi azi şi ieri/ sînt păsări şi ele înseIe erau *piscuri* [...]// Dar aceste păsări prinse de hingheri,/ eram chiar *noi*, înfometaţi şi goi".

Pasărea este expresie a libertăţii, în înfruntarea destinului, prin exilul dintr-o lume a lanţurilor: „Pe cînd exilaţii sînt/ uşoare *păsări* normale sortite prăzii/ Noi/ statornici *lanţurilor*/ destinului nostru/ de deţinuţi băştinaşi şi monumentali/ pe cînd exilaţii se scufundă plecînd/ *Cu aripi... pe aripi*" (*Stabilitatea cucutei*), dar pasărea este condiţie a libertăţii, numai dacă ea, pasărea, este liberă; acesta este sensul profund al transformării vînzătorului de păsări în pasăre: „Să mai mergem la *neguţătorul de păsări*/ Să-l prefacem în *pasăre* pentru a fi tot mai liberi".

Libertatea devenită astfel absolută, integrarea în armonia lumii transfigurează poetic fiinţa umană: „Să mai mergem cu picioarele goale/ Pe curenţii marini ai ţărmului verde/ Să mai credem că atît cît vom mai merge/ unul prin altul vom fi mai poeţi decît/ însăşi materia" (*Să mai credem*).

Intermediar între celest şi terestru, pasărea, pătrunzînd în lumea contingentului, încarcă de bucurie, gravă, fiinţa umană, neînstare să-şi afle propria identitate într-o lume cu sensuri răsturnate: „Am fi se pare o baltă de sînge/ (adunată într-un trup)/ agăţată de crăcile cerului,/ cu cerul în jos şi pulberea în sus ca şi cum şi totuşi// *Se întîmplă ca o pasăre să ne intersecteze/ şi să ne doară rana de bucurie,*/ şi aceasta doar..." (*A fi se pare*).

Singur zborul păsării poate să încarce de sens *a fi*-ul nostru în lume, suspendînd, de fapt, opoziţia sus-jos: „Simplu este atît timp cît păsările ştiu să zboare cu capul în jos şi/ pulberea/ mereu mai sus.// Mai complicat ar fi dacă nu am fi" (*A fi se pare*). Zborul este condiţia eliberării din contingent; paradoxalul „rege al Comunei" discută despre zbor în Senatul roman: „Din nou, sînt rege al Comunei/ dezbat probleme de *zbor* în Senatul Romei,/ dar aceste versuri/ sub cadavrul greu al unei simple zile,/ al unui simplu an" (*Din nou*).

De aici revolta poetului împotriva limitei condiţiei umane, de care este conştient: „oasele sînt axiome ale celulei noastre" (*Deschide*), dar avînd şi conştiinţa deschiderii drumului spre neacceptarea ei, într-un poem „testamentar", cu ecouri eminesciene (din *Mai am un singur dor*): „Rebel vă sînt, simt că v-aţi îndrăgostit de cerul meu/ Prea multe aripi din suflet am născut/ Din fiece parte a corpului meu/ Şi mereu strigăm, eretic vă voi fi" (*Oprire din arat*).

Poezia îşi defineşte identitatea de spaţiu al eliberării din chingile imediatului, contingentului, prin asumarea de către poet a condiţiei *păsării*, motiv definitoriu pentru întreaga poetică modernă. Aceasta este reprezentarea lui

Nichita Stănescu: „*Poetul cu pasăre pe umeri*”, în continuitatea căruia se înscrie, de altfel, şi stilistic, şi ca viziune, Cătălin Anuţa, care, în căutarea propriei identităţi: „Sub planul sinelui meu/ meditez la ceea ce-mi aparţin/ *mie şi neînţelesului* [...]/ Sub sinele meu, încep să ştiu/ sînt neînstare de existenţa mea” (*Recunoscînd limita*), refuză apartenenţa la contingent din aceeaşi perspectivă uraniană: „Cine sînt eu? [...] Sînt *pasărea* ce are să cadă peste puţin timp, peste puţin *zbor*// răpusă de cancerul libertăţii. [...]// Ce sînt eu?/ Un om care zboară pentru/ a atinge culoarea simplu...” (*Dezvăluirea sîngelui meu*). *Aripile*, semn al întemeierii sub semnul transcendenţei, în reprezentarea poeziei lui Nichita Stănescu: „Această *aripă* care v-a *dezgropat* pentru ca voi să trăiţi/ El este cel de la care aţi plecat/ de la care aţi venit/ de la care aţi murit/ de la care v-aţi născut” (*Acest om*), se impun ca semn al refuzului lumii mărginite şi în lumea poetică a lui Cătălin Anuţa: „Să-mi doborîţi *aripa* stîngă/ cînd veţi afla că patimă şi iubire/ am tăinuit în ea./ Să-mi doborîţi *aripa* dreaptă/ căci cu ea eu voi zbura spre răzbunare/ şi vă voi arăta atunci *garduri/ şi rugină în aripile metalice*” (*Să-mi scoateţi*).

Poetul îşi trăieşte în mod dramatic existenţa în arena de circ a lumii, cu identitatea despicată între masca de comediant şi frunza fiinţei libere din adîncul său: „Circul s-a sfîrşit./ Te întorci din nou în cuşcă/ Ne mai dor aplauzele/ Genele noastre muşcă tăcerea cu ură/ [...] Cerem o *frunză* în care să vedem/ libertatea. Ne vom iubi pentru o *frunză*/ [...]/ Ce dulce eşti iubito dar ce amar/ ne e aerul./ Am căutat pămîntul pentru a fi singuri/ dar sîntem oameni./ A reînceput spectacolul. Pune-ţi *masca*, intrăm în arenă” (*Circul*), iar în moarte se vrea tot *pasăre*, chiar *pasăre înfrîntă*, dar nu actor: „De va fi să-ntrebi, un oracol pustiu, despre mine ca despre o *pasăre înfrîntă*/ Să nu crezi că mă vei afla *actor* celebru pe scena înaltă” (*Cuvintele au strigat, au suferit şi au murit*).

Condiţie prin ea însăşi a transcenderii prin puritate, a transcenderii temporalităţii imediate, fenomenale, iubirea situează fiinţa sub semnul sacrului: „Visez/ că o dată/ buzele mele/ ne vor fi/ altar” (*Întoarce-ţi tabloul*).

Prin contopirea celor două euri, eliberate de propria identitate: „atît cît *vom mai merge/ unul prin altul*, vom fi mai poeţi/ decît însăşi materia” (*Să mai credem*), iubirea domină moartea, transformînd-o în cale de reintegrare în unitatea Lumii: „Visăm încleştaţi uitînd că pe umeri/ ţărîna ni se culcă tot mai greu/ şi se zice în visul nostru că/ vaci albe pasc palmele noastre/ [...] păşteau palmele noastre şi în palme nu creştea/ pîine.../ Şi se zice în visul nostru cum că.../ dar cineva din noi geme şi vedem că/ din vaci şi din grîu şi din noi curg oasele.../ Sîntem săraci şi nimeni nu va şti ca noi/ ne iubim mai îndelung decît se iubesc marea şi ţărmul” (*Un fir alb*) şi îşi relevă identitatea în spaţiul uranian întemeiat de *zbor*: „Între noi doi doar/ un cer.../ doar un *zbor*/ între buzele noastre” (*Între noi*), „Vino şi cheamă *zboruri* şi iubire” (*Cuvintele au strigat...*), *pasăre*: „Cînd o *pasăre zbura*/ ştiam că mă mîngîi”, *aripă*: „Răscoleam prin tine

şi/ nimic din tine nu prevedea/ materia./ Strigam la fiecare sărut/ şi apărea mereu, atunci,/ o aripă zburînd pe un zeu mut" (*Mergeam*).

Semn al iubirii, al transcenderii şi purificării prin/în iubire: „Ridicaţi cerul mai sus! Să treacă sfînta din cupolă în cupolă, din *pasărea* de ea, de mine./ Găsiţi locul de cruce!" (*Strigaţi*), *pasărea* atrage în aceeaşi sferă de semnificaţii identitatea iubitei, într-o desăvîrşită unitate a celor două fiinţe: „şi fiindcă din tine trebuie să-mi ajungă apusul şi răsăritul/ şi mîinile mele/ din tine trebuie să pornească/ deoarece dacă o *pasăre* trebuie *să zboare*/ atunci doar în tine îi este *zborul*" (*Eu am să mă ridic*), „Tu nu mai pune raze în/ florile *părului tău de pasăre*" (*Tu*). Prin această transfigurare, *pasăre* şi *templu* devin imagini complementare în reprezentarea fiinţei încărcate de iubire: „Bucură-te, *pasăre, templu* a(l) nopţii mele" (*Bucură-te*), pentru ca suspendarea iubirii să aducă pustiirea: „Sîntem doi copaci prea orbi şi prea goi", iar locul păsării în zbor să-l ia *pasărea moartă*: „Despărţiţi vom fi două *păsări moarte*" (*Tîrzie*).

În mai multe din poeziile lui Cătălin Anuţa semantica uraniană se deschide concomitent sentimentului de iubire şi stării de creativitate poetică, ca în poemul, exemplar, în acest sens, *Confesiune de duminică*; iubirea/iubita şi lumea întemeiată poetic/irealitatea în curs de întemeiere poetică sînt aici consubstanţiale: „Uneori eşti *pasărea* mea *de/ duminică* şi atunci ciuguleşti/ cîteva cuvinte din mîna mea,/ Alteori eşti *zborul* şi/ îţi place să-mi arăţi/ Cum că vîrful copacului este/ culmea universului./ Alteori eşti somnul meu de/ duminică şi atunci îţi place/ să ştii că visez cum că eşti cu adevărat/ *pasărea* mea *de duminică*. Totuşi eşti iluzia mea/ pe care o pictez din imaginaţie în fiecare zi./ Astăzi e duminică".

În acelaşi sens, suavitatea imaginii *păsării de duminică* intră în complementaritate cu reprezentarea suferinţei asumate prin imaginea *vulturului*: „*Vulturul* muri de patru ori/ şi apoi/ rîse/ Zborul fu de patru ori prin carne/ şi apoi nu mai fu zbor..." (*Vulturul*), refăcînd legături cu mitul prometeic, prezent în mai multe din creaţiile lui Cătălin Anuţa. În *Treaptă prometeică*, poetul îşi trăieşte iubirea retrăind sacrificiul lui Prometeu: „Uneori, pe pieptul tău mai vin/ Vulturi şi mă rănesc".

Confruntarea cu timpul: „Timpul mă toceşte batjocoritor" (*De prea mult timp*) se încarcă de spaima neîmplinirii, a rămînerii în afara zborului, încarcerat în limitele propriei condiţii: „De prea mult timp haotic/ meditez pe stîrvul tinereţii mele [...]/ caut în nemişcare *capătul/ zborului* ce a trecut şi nu l-am simţit/ [...]/ Meditez pe *stîrvul aripilor* mele/ *migrările* au trecut prin mine şi eu/ visam la corbul lui Poe şi nu le-am văzut" (*De prea mult timp*).

Poemul *De prea mult timp* cheamă poemul *Aşteptare prematură*; se pare că „zarurile destinului" nu erau chiar „măsluite", au fost poate doar inexact citite şi au dus la ignorarea „ţipătului sec" al „zburătorului", care îşi cerea drept la existenţă: „Destinul meu e aici, în aşteptare/ Aer rece.../ Aud acum clar, cum undeva sub talpa mea/ Se zbate un ţipăt sec, al *zburătorului* din mine./ *Zbură-*

torul din mine, înfricoşătorul rebut/ îmi depune praful de pe tălpi la un muzeu provincial".

Nu ştim cînd au fost scrise aceste două poeme, ce raport temporal este între ele, dar, dincolo de destinul uman pe care Cătălin Anuţa nu l-a putut înfrunta sau, înfruntîndu-l, nu l-a putut supune, destinul poetic nu s-a lăsat măsluit. A rămas în aripa poetului mult zbor nezburat: „Ce *zbor neatins* este în aripi" (*Zbor*), dar există în creaţia lui ample deschideri de şi spre zbor eliberator.

Dacia literară (serie nouă), anul XV, nr. 2, 2004, p. 32-34.

REPREZENTAREA ROMANESCĂ A PARIZIENEI ÎN LITERATURA FRANCEZĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Lucrarea Elenei Prus este rezultatul unei cercetări aprofundate care îşi are motivarea înainte de toate în obiectul însuşi al cercetării, reflectînd, în acest sens, modul specific de a fi al exegetei. Preocupată de fiecare dată de aflarea şi folosirea tuturor căilor prin care interpretarea sa să ajungă pînă la stratul de adîncime al fenomenului luat în atenţie, Elena Prus nu putea să nu depăşească limitele descrise de titlu. *Pariziana romanescă: mit şi realitate* (Iaşi, Institutul European, 2006, 260 p.) rămîne, este adevărat, nucleul central al cercetării, dar, în ansamblu, exegeza dezvăluie un portret al Parizienei, printr-un demers interpretativ, extrem de riguros, în care realitatea social-istorică, irealitatea mitică (din mentalul colectiv) şi irealitatea literară intercomunică în permanenţă.

Identificarea şi dezvăluirea, prin interpretare, a acestui portret, complex prin multitudinea de ipostaze din care se constituie, au fost posibile, în primul rînd, datorită perceperii de către exegetă a poziţiei specifice a personajului feminin în literatura franceză din jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, pe de o parte, diferit de Pariziana lui Balzac, pe de alta, refuzînd condiţia de personaj între alte personaje. Această receptare i-a impus, apoi, autoarei să-şi înscrie cercetarea în perspectivă interdisciplinară.

În acelaşi timp, caracterul interdisciplinar al abordării s-a dovedit esenţial în interpretarea dată pentru că Elena Prus a aşezat la baza exegezei sale, uneori explicit, de cele mai multe ori, implicit, un dialog *sui-generis* între concepţia lui Aristotel despre raportul istorie-artă şi concepţia lui Platon despre modul de aşezare a fiinţei umane în lume.

Bibliografia subiectului i-a oferit autoarei puţine puncte de sprijin, în legătură cu nucleul central al tezei sale, ceea ce i-a impus să-şi construiască singură direcţii în care să-şi fructifice şi dezvolte întemeierile teoretice şi disponibilităţile analitice. Fascinată de personajul feminin care îşi asumase într-un fel rolul de a reprezenta Parisul modern şi nedumerită că un asemenea subiect a fost abordat doar incidental, Elena Prus a îmbinat, în lucrarea sa, cu

inteligenţă, analiza cu aprofundările teoretice în probleme privind raportul dintre lumea istorică şi lumea semantică întemeiată prin limbaj artistic, narativitatea, teatralitatea, stilistica şi poetica personajului etc. Pe acest temei, din multitudinea de trasături manifestate, parizianitatea şi modernitatea i se revelă autoarei ca trăsături definitorii în căutarea identităţii personajului feminin, în interiorul unui raport de consubstanţialitate guvernat de teatralitate; pariziana joacă în permanenţă un rol, integrîndu-se în spectacolul lumii pariziene şi construindu-l. Interpretările în acest sens sînt exemplare, expresie a unei capacităţi analitice deosebite dublată de un simţ artistic perfect controlat. Formularea, la prima vedere, paradoxală: „*Esenţa* parizienei se află în *aparenţă*" îşi găseşte îndreptăţire totală din această perspectivă. Dincolo de interpretarea, în întregime nouă şi cu consecvenţă temeinic argumentată, recunoaştem în susţinerea acestei identităţi un raport de continuitate, implicit, cu interpretarea dată operei lui Marcel Proust, desfăşurare a interpretării cu mai mulţi ani în urmă, în teza sa de doctorat, altă lucrare de referinţă. În acest sens, din perspectiva poeticii modalităţii, Pariziana, ca tip specific, se situează, într-un mod aparte, între *a fi* şi *a părea*, iar tensiunea între cele două ipostaze, variabilă dar permanentă, este guvernată de o altă dimensiune a modalităţii, cea instituită de *a vrea*. Conştientă de aşezarea ei între *a fi* şi *a părea*, Pariziana vrea să fie aşa cum pare, în altă formulare este fiind aşa cum pare. Identitatea ei constă în căutarea afirmării unei identităţi, dependentă această afirmare de receptare, de strategiile de obţinere a receptării dorite. Sesizînd această dinamică, extrem de complexă, Elena Prus a putut vorbi, în definirea femeii pariziene, de o *metapo(i)etică a aparenţei*, avînd în vedere deopotrivă lumea realului, a Parizienei din societatea franceză a jumătăţii a doua a secolului XIX, şi din lumea semantică întemeiată de principalii scriitori francezi din aceeaşi perioadă. Mitul Parizienei se situează între cele două lumi, iar creativitatea defineşte deopotrivă ipostaza Parizienei din lumea social-istorică şi ipostaza personajului literar – expresie, aceasta, a creativităţii scriitorului.

Originală în concepţie şi interpretare, riguroasă sub aspect ştiinţific, concisă şi elegantă în exprimare, deschisă în sugestii, lucrarea elaborată de Elena Prus este o contribuţie de excepţie în domeniul ştiinţelor umaniste, considerate în complementaritatea lor. Se constituie într-un model, din multiple puncte de vedere, şi într-o provocare pentru înscrierea altor cercetări în aceeaşi perspectivă.

Intertext, nr. 1-2, 2007, Chişinău, Universitatea Liberă Internaţională, Institutul de Cercetări Filologice, p. 294-295.

O CALE INSOLITĂ DE ACCES LA LUMEA DE SENSURI A CREAŢIEI LUI MIRCEA ELIADE

Trebuie spus de la început că autoarea volumului *Mircea Eliade. Hermeneutica spectacolului. Convorbiri*, a cărui prefaţă este semnată de Mihai Handoca, tipărit la Editura Timpul din Iaşi (2008, 280 p.), în vara acestui an, Cristina Scarlat, este un cercetător profund şi împătimit al creaţiei lui Mircea Eliade şi totodată al căutării căilor de promovare a cunoaşterii personalităţii lui complexe, împătimire pe care i-o cunosc de ani mulţi. Şi încă de la început am perceput modalitatea autoarei de receptare a creaţiei scriitorului: *destinul lui Eliade ca spectacol*, modalitate mărturistă de autoare în *Argument*. Dincolo de această justificare şi de conţinutul volumului II, în pregătire, titlul îşi poate avea întemeierea în înţelegerea jocului teatral ca mod de a se aşeza al omului în lumea creaţiei scriitorului şi în concepţia lui Eliade despre funcţia cathartică a jocului teatral. Cu această înţelegere, pe tot parcursul cărţii, Cristina Scarlat va considera important să vadă în convertirea prozei artistice în alte limbaje o cale esenţială pentru cunoaşterea de adîncime şi în cît mai multe culturi a operei „scriitorului planetar". De altfel, pe lîngă *Argumentul* autoarei şi *Cuvîntul înainte*, foarte cald, semnat de Mircea Handoca, principal sprijin în această întreprindere deloc uşoară, *Convorbirile* sînt precedate de un scurt istoric al trecerii prozei lui Mircea Eliade în diverse limbaje, la care se adaugă în chip firesc şi creaţiile originar teatrale: *Coloana nesfîrşită, Iphigenia, Oameni şi pietre, 1241 – act dramatic.*

Cu toate acestea, considerînd primul volum în ansamblu, titlul care i-ar corespunde cel mai bine ar fi *Hermeneutica receptării*, într-o înţelegere amplă: este, mai întîi, modul specific de receptare a lumii de către creatorul Mircea Eliade, este apoi receptarea lui Mircea Eliade, omul şi scriitorul, în contemporaneitatea lui şi în vremea noastră, receptarea operei pentru recrearea lumilor întemeiate de Mircea Eliade, în alte limbi, prin traducere, în alte limbaje, prin schimbarea sistemului semiotic: teatru, teatru radiofonic, muzică, operă lirică, balet, film, film pentru televiziune. Şi se mai adaugă o perspectivă: politica promovării receptării şi cunoaşterii personalităţii şi operei lui Mircea Eliade în ţară şi în lume. Toate aceste direcţii sînt prezente în cartea Cristinei Scarlat, carte de *Convorbiri*, cum este subintitulată cu îndreptăţire, nu de interviuri, în înţelesul comun. Autoarea urmează într-o anume măsură modelul lui Claude-Henri Roquet, din *Încercarea labirintului.*

Prin perspectiva din care îşi formulează întrebările şi prin ştiinţa organizării „dezbaterii", Cristina Scarlat se vădeşte a fi primul receptor al creaţiei lui Eliade care are privilegiul de a fi concomitent şi receptorul operei transpuse în diverse limbaje, precum şi receptorul exegezei eliadiene. Pe acest teren, autoarea se impune ca un exeget autentic, de mare adîncime în amîndouă

planurile, al operei lui Mircea Eliade şi al creaţiilor cu punct de plecare în opera prozatorului.

Prin complementaritatea *întrebare – răspuns*, cartea orientează şi adînceşte – mai mult poate decît prin studii exegetice unilaterale – concomitent cunoaşterea personalităţii complexe a lui Mircea Eliade şi înţelegerea procesului de creaţie, revelat sub diferite aspecte de Cristina Scarlat şi de interlocutorii săi, personalităţi impuse prin creaţia lor, ştiinţifică sau artistică, în cultura contemporană. Deschiderea în cele două direcţii îşi are punctul de plecare în capacitatea autoarei de a-şi provoca interlocutorii, stăpînă ea însăşi pe cunoaşterea temeinică, atît a principiilor narativităţii în general şi a poeticii prozei scriitorului, cît şi a principiilor specifice celorlalte limbaje, precum şi a profilului şi creaţiei omului de cultură cu care intră în dialog.

În cele mai puţin de 300 de pagini se află convertite eforturi, invizibile, de mulţi ani, susţinute de situarea lui Mircea Eliade la cel mai înalt nivel al valorilor spirituale ale umanităţii, în interpretarea Cristinei Scarlat şi a mai multora dintre personalităţile cu care şi-a desfăşurat convorbirile, precum şi de asumarea imperativului de a-l face cunoscut în toată complexitatea, concomitent cu ştergerea noroiului cu care în diferite momente a fost împroşcat. Ea este solidară, în această direcţie, în primul rînd, cu Mircea Handoca, pentru care editarea operei lui Mircea Eliade este obiectivul central al preocupărilor de mai multe decenii şi care îşi argumentează şi aici ideea necesităţii unei coordonări la nivel naţional în acest sens. Este solidară cu cei care au reproşat autorităţilor româneşti, instituţiilor culturale, indiferenţa faţă de problemele promovării operei lui Eliade în ţară şi în afară, inclusiv faţă de necesitatea şi importanţa cunoaşterii prezenţei sale în India sau în America, în chiar locurile permanenţei scriitorului. A se vedea, între altele, convorbirea cu Adelina Patrichi sau poziţia fermă, severă, exprimată de Juaquin Garrigós: „Sînt convins că dacă Eliade ar fi fost ori ungur ori ceh, desigur multe dintre opurile sale s-ar fi bucurat de un montaj TV şi ar fi rulat şi în Apus. E ridicol ca România să se mulţumească vînzînd Dracula ca valoare culturală; pur şi simplu derizoriu" (p. 124), care invocă mai multe cazuri concrete de obtuzitate; între acestea, ignorarea vinovată a împătimitului de Eliade din Mexic, José Antonio Hérnandez care, prin punerea în scenă a piesei *Coloana nesfîrşită*, ar fi promovat şi opera lui Brâncuşi, sau ignorarea compozitorului spaniol Luis de Pablo: „Opera *Domnişoara Christina* de Luis de Pablo nu a fost reprezentată în România, compozitorul nu a fost invitat la Festivalul «George Enescu»..." (p. 124). Compozitorul N. Brânduş, realizatorul operei *Arşita*, după nuvela *La ţigănci*, defineşte poziţia instituţiilor culturale româneşti în promovarea creaţiei lui Mircea Eliade şi a creaţiilor muzicale realizate după proza scriitorului prin trei termeni: „Dezinteres, risipă culturală, prostie" (p. 252).

În privinţa receptării poziţiei lui Mircea Eliade în istoria tulbure a perioadei interbelice, prin mai multe convorbiri, Cristina Scarlat reuşeşte să deschidă

drum spre o aşezare exactă a atitudinii lui M. Eliade faţă de mişcarea legionară, clarificări necesare mai cu seamă după apariţia, în 2002, a cărţii Alexandrei Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionescu. L'Oubli du fascisme*, „carte falsă, periculoasă", în definirea profesorului Mac Linscott Ricketts, autorul monumentalei exegeze *Rădăcinile româneşti ale lui Mircea Eliade* (1450 p.), publicată, în 1988, în S.U.A., iar în versiune românească, abia după un sfert de veac, în 2005. Demontînd cu un precis discurs argumentativ poziţia autoarei, exegetul american îşi exprimă totodată nedumerirea faţă de modul diferit de a interpreta crimele împotriva umanităţii din secolul XX: „Gulagul lui Stalin, ca număr de victime şi durată, întrece holocaustul lui Hitler, totuşi, în Vest s-a vorbit puţin despre asta. De ce e aşa rămîne pentru mine un mister" (p. 36). Ar fi locul aici să-l invocăm pe Panait Istrati, care condamna, prin *Spovedanie pentru învinşi*, publicată la Editura Rieder din Paris, sistemul comunist din „patria proletariatului", pentru crime de lez-umanitate, încă în anul 1929. Savantul american se alătură prin poziţia sa lui Mircea Handoca, Marta Petreu, Fr. Dworschak în apărarea adevărului.

În problema receptării creaţiei lui Mircea Eliade două sînt perspectivele în care se înscriu convorbirile din această carte: 1) receptarea în interiorul comunicării literare şi 2) receptarea pentru recrearea lumii lui Eliade într-o altă limbă sau într-un alt sistem semiotic.

În prima perspectivă se situează mai întîi însăşi Cristina Scarlat care, prin modul de a declanşa şi a purta discuţiile, se vădeşte a fi un receptor de mare profunzime al sensurilor şi al strategiilor narative din creaţia lui Mircea Eliade şi totodată cu deschidere spre alte interpretări. În convorbirile cu Sabina Fînaru, autoarea cărţii *Eliade prin Eliade*, se întîlnesc două puncte de vedere asupra raportului dintre teoriile despre mit sau cele privind credinţele religioase şi creaţia literară. Pentru Sabina Fînaru, creaţia literară a lui Mircea Eliade este independentă de creaţia academică, altfel spus, creaţia literară şi creaţia ştiinţifică sînt manifestări complementare ale unei personalităţi proteice. Pe de altă parte, se remarcă ideea unei necesare întîlniri pe terenul mitului pentru desfăşurarea optimă a comunicării literare: întemeiată în dimensiune mitică, lumea semantică trebuie receptată în cheie mitică. Cu o înţelegere similară a creativităţii şi comunicării literare, Francis Ion Dworschak, românul canadian, autor al cărţii *În apărarea lui Eliade*, publicată în 2003 în America, împotriva interpretărilor care raportează lumea din creaţiile lui Eliade la lumea istorică, respinge receptarea în cheie legionară a piesei de teatru *Iphigenia* (Claudio Mutti) sau a nuvelei *Adio* (N. Steinhardt): „Mircea Eliade [...] a cultivat «arta simbolurilor» în aceste opere, dar numai în sensul estetic, pentru a da o nouă dimensiune lucrărilor sale. Dimensiuni literare [...] nu politice" (p. 112).

Pe acelaşi teren, al modului de receptare a lumilor semantice întemeiate de Mircea Eliade, convorbirea cu Adelina Patrichi, *În India pe urmele lui Maitreyi şi ale lui Mircea Eliade*, aduce în prim-plan un raport abia atins de

Sabina Fînaru, *Despre India lui Mircea Eliade*, şi de Mihaela Gligor, *În India, pe urmele lui Mircea Eliade*, raportul dintre ficţiune şi realitate în romanul *Maitreyi*. Din convorbirea cu realizatoarea programelor de televiziune sub genericul *Cultura în lume*, care a reuşit să stea de vorbă cu Chitrita Devi, prototipul personajului Chabu, sora lui Maitreyi, avem detalii despre alungarea scriitorului din casa profesorului său Dasgupta, tatăl lui Maitreyi, şi confirmarea că întîmplări şi scene de dragoste din roman adevărate au fost, şi înţelegem mai cu seamă adîncul şi statornicia iubirii lui Maitreyi pentru Mircea Eliade; ea a acceptat soţul ales de tată, fără să vrea să-l vadă înainte, şi mai ales a scris, asumîndu-şi toate riscurile, romanul-replică *Dragostea nu moare*, apărut în 1976. Şi, cum romanul a fost receptat, în contextul societăţii bengaleze conservatoare, cu suspendarea sau ignorarea principiului ficţionalităţii, sora Chitrita şi fiica au repudiat-o pe autoare.

În cea de-a doua perspectivă se înscriu convorbirile cu Joaquin Garrigós şi cu compozitorii Nicolae Brânduş şi Şerban Nichifor. Traducătorul prozei lui Mircea Eliade în spaniolă, inclusiv al *Jurnalului portughez*, după manuscris, şi al nuvelei *Domnişoara Christina*, devenită libret pentru opera compozitorului Luis de Pablo (prezentată, în 2001, pe scena Teatrului Regal din Madrid), care a avut şi ideea de a publica împreună, în 2000, la Barcelona, *Maitreyi* şi *Dragostea nu moare*, pleacă de la înţelegerea că a recrea prin traducere înseamnă a simţi şi a gîndi în limba autorului, ceea ce impune ca primă etapă în procesul de traducere o exegeză, pe cont propriu sau/şi prin interpretările altor studioşi. În aceeaşi convorbire, Cristina Scarlat e fericită că traducătorul spaniol îmbrăţişează ideea lui Mac Ricketts că nuvelele din volumul *Maddalena* – pe care le aprecia ca „mici capodopere uitate" – „ar putea fi trecute în excelente drame de televiziune. Îmi imaginez o întreagă serie de povestiri fantastice bazate pe nuvele de Eliade" (p. 123).

Convorbirile cu compozitorii Nicolae Brânduş şi Şerban Nichifor pot sta concomitent sub titlul *Hermeneutica receptării* şi *Hermeneutica spectacolului*. De acord cu Cristina Scarlat că mai ales *atmosfera fantastică a textului* ar motiva opţiunea unor regizori pentru transpunerea nuvelei *La ţigănci* în spectacol teatral (Al. Hausvater) şi în film (Dan Piţa), N. Brânduş adaugă o altă motivare în ceea ce îl priveşte – *receptarea dimensiunii muzicale*: „Sunetul inclus în această povestire. Prezent în fiecare fragment de text. Încifrat şi gata a-şi găsi drumul spre conştiinţa muzicală". Dincolo de această receptare directă, „inocentă", să spunem, în modul de realizare a operei *Arşita*, „o permanentă dualitate între concret (real, profan) şi sacru (magic, suprareal), în măsură să creeze „sentimentul real de irealitate" (p. 249-250), compozitorul s-a lăsat călăuzit de analiza lui Sorin Alexandrescu, din prefaţa *Dialectica fantasticului* la volumul *La ţigănci şi alte povestiri*, din 1969.

În acelaşi sens, Şerban Nichifor a trecut la crearea operei lirice *Domnişoara Christina*, pentru că i-a impus-o textul însuşi din chiar momentul în care

a citit romanul: „Pentru mine – mărturiseşte compozitorul – *Domnişoara Christina* a fost în primul rînd o hierofanie sonoră, deoarece, simultan cu parcurgerea textului «auzeam» o muzică ce părea să aparţină unui gen inedit, o combinaţie de operă şi film" (p. 130). Din perspectiva acestei revelaţii, Şerban Nichifor desfăşoară o profundă exegeză a procesului de trecere de la textul în proză la opera lirică, întemeindu-se pe o concepţie sever articulată asupra însuşi procesului de creaţie. Pe fondul perceperii muzicale a lumii întemeiate de Mircea Eliade, Şerban Nichifor receptează latura filosofică şi aura de mister a romanului, spre deosebire de înţelegerea lui Viorel Sergovici, care reţine în filmul său, *Domnişoara Christina*, realizat în 1992, senzaţionalul. Cu această stare de receptare, chiar apreciind la superlativ fenomenologia muzicală a lui Sergiu Celibidache, în răspunsul privind motivarea introducerii temei valsului în legătură cu lumea Christinei, Şerban Nichifor aşează atît receptarea sensului romanului, cît şi recrearea sensului în opera sa în perspectivă apofatică: „*Nu ştiu cum şi de ce a apărut acest vals al morţilor* [...]. Practic eu nu am făcut decît să notez tema sugerată *exclusiv* (*s.a.*, Ş.N.) de text şi, evident, să o prelucrez (prin armonizare, orchestraţie etc.). În momentul «de graţie», însă, eram total «inconştient, ca într-o transă»" (p. 141).

În poziţia exprimată în convorbirea cu Cristina Scarlat, Ş. Nicolae receptează „sensul profund al romanului [...] ca revelaţie a universurilor paralele" (p. 140) şi creează ceea ce a receptat „printr-o revelaţie irepetabilă" (p. 144). El a urmărit „să inducă" în lumea operei şi la receptarea operei „ideea întrepătrunderii permanente a planului material cu cel spiritual – idee tipică scrierilor lui Eliade – prin hierofanii ce pot fi decriptate doar hermeneutic" (p. 139).

Publicate anterior, cu cîteva excepţii, la distanţă în timp, în reviste de prestigiu („Convorbiri literare", „România literară", „Nordul literar", „Poesis", „Caietele Mircea Eliade"), *Convorbirile* Cristinei Scarlat cu interpreţi ai creaţiei lui Mircea Eliade în interiorul exegezei literare sau din perspectiva traducerii în alte limbi sau a convertirii prozei artistice în alte limbaje relevă o imagine complexă a personalităţii şi destinului omului şi creatorului Mircea Eliade şi, totodată, reprezintă o cale importantă spre cunoaşterea, adîncirea şi promovarea operei scriitorului român, care se cere parcursă în continuare.

Convorbiri literare, nr. 1, 2008, p. 41-43.

VIII.
PUBLICISTICĂ

UITASEM SĂ RÎDEM

Uitasem să rîdem, dar nu uitasem să plîngem; nu ne-a văzut nimeni lacrimile pe obraji, nici după Braşov, nici după Iaşi, nici în timpul Timişoarei? Dar atunci lor de ce li s-a făcut frică?

Uitasem să vorbim, dar învăţasem să tăcem; nu a înţeles nimeni despre ce tăceam? Dar atunci lor de ce li s-a făcut frică?

Ei, care n-au ştiut niciodată ce-nseamnă să plîngi, ce-nseamnă să taci... lor de ce li s-a făcut frică?

Uitasem să rîdem, dar nu uitasem să plîngem...

Despre multe a tăcut poporul român, dar cei care ştiau numai să vorbească ştiau şi să asculte numai pe cei care vorbesc... Şi dacă vorbeau atît de tare, de ce li s-a făcut frică?

Despre multe a tăcut poporul român, dar cînd a trebuit să tacă despre Timişoara şi-a adunat toată disperarea în cea mai explozivă dintre frazele limbii române: *Pînă aici!* Şi a urmat Bucureştiul...

Şi oamenii au început să alerge pe străzi, să rîdă, şi să strige cea mai europeană dintre frazele limbii române: *Sîntem liberi!*

Cronica, nr. 1, 1990, p. 2.

UNIVERSITATEA ÎN CRIZĂ

Ca şi oamenii, de altfel, instituţiile pot avea o identitate, văzute dinafară, şi o alta, văzute din lăuntru. Care este adevărata lor identitate? Răspunsul implică, de cele mai multe ori, nu numai o cunoaştere temeinică, dar şi onestitate şi curaj.

În vîltoarea evenimentelor actuale a intrat şi universitatea „Alexandru Ioan Cuza". Nici nu se putea altfel. Era, însă, spectacolul la care asistăm, singurul mod în care putea şi trebuia să intre.

Mai ales intervenţiile din ultima vreme din presa locală şi provincială (eufemistic vorbind) sub aspect intelectual, lucru inadmisibil într-un centru cultural de importanţa Iaşului (dreptul la opinie a fost confundat cu dreptul la calomnie, libertatea presei a fost confundată cu libertatea împroşcării cu noroi chiar a instituţiei din care „autorul" este parte de ani sau decenii, dreptul la adevăr a fost înlocuit cu dreptul minţirii sau mistificării adevărului, pe principiul vechi, binecunoscut şi cu eficienţă verificată: pînă la cercetarea şi dezvăluirea adevărului cel adevărat, cititorul, marea masă de cititori, pleacă acasă cu imaginea deformată, cu care ar putea şi să rămînă), generează întrebarea: aceasta e Universitatea ieşeană cea adevărată?

Pentru cititorul onest, negrăbit şi nezgîrcit cu actul gîndirii sale, imaginea din afară este mai puţin a Universităţii şi mai mult, chiar împotriva

voinţei acestuia, a fotografului, iar el, cititorul onest, ştie că funcţionarea mecanismului optic al aparatului de fotografiat poate fi orientată fie de ignoranţa, fie de reaua-credinţă (sau chiar ticăloşia), fie de neiubirea celui care-l mînuieşte.

Cît priveşte imaginea dinlăuntru, aceasta poate avea – este adevărat – o singură expresie lingvistică, care acoperă însă un conţinut foarte complex: *Universitatea este în criză.* Nu universitatea ieşeană, universitatea românească în general. Dar aceasta este o imagine gravă, care implică o atitudine gravă, departe de imaginea şi atitudinea fotografului care nu poate sau nu vrea să treacă dincolo de stratul de suprafaţă.

La exterior, starea de criză a luat o formă recurentă: există profesori contestaţi de studenţi, generalizată cu uşurinţă prin formula *Studenţii îşi contestă profesorii.* Să deducem de aici că au provocat studenţii criza, aşa cum prea adesea pare a se lăsa să se înţeleagă? A provocat-o Revoluţia din decembrie? Răspunsul cere mai multe clarificări. În orice caz, înainte de toate nu pare să aibă acoperire în realitate expresia „după revoluţie" cu care este numită perioada de după decembrie 1989. Societatea românească nu se află acum după, ci în timpul Revoluţiei.

Revoluţia română a apărut la Timişoara, iar copiii şi tinerii Timişoarei i-au fixat prima caracteristică, puritatea; a fost o revoluţie a disperării. A urmat Bucureştiul, cu cauza adîncă în aceeaşi stare de disperare, dar cu cauza imediată în Timişoara, care trebuia condamnată pentru „actele de huliganism şi de subminare a integrităţii teritoriale şi a independenţei ţării"; a fost o revoluţie împotriva despotismului minciunii, pentru recuperarea demnităţii umane.

Timişoara – Bucureşti – Braşov – Sibiu etc. reprezintă prima fază a Revoluţiei române, în care omul (prin copii şi tineri mai ales) şi-a apărat dreptul la inocenţă şi la demnitate. În cîteva zile şi nopţi, hotarul dintre viaţă şi moarte a fost anulat; era condiţia fundamentală prin care omul îşi putea redescoperi şi recupera fiinţa lui cea adevărată, partea lui de cer, partea de cosmicitate. De aceea, Revoluţia română, prin această primă fază, este poate cea mai pură şi mai înălţătoare din toată istoria poporului românesc şi poate fi omagiul cel mai adevărat adus, în anul Centenarului Poetului în gîndirea căruia conflictul fundamental dinlăuntrul fiinţei umane este tocmai cel dintre dimensiunea lui şi dimensiunea socială.

După această fază a început cea de-a doua – şi în ea ne aflăm astăzi – în care omul vrea să-şi purifice dimensiunea socială, şi, de aceea, vrea să facă ordine în organizarea socială şi în raporturile sale cu societatea; Revoluţia a căpătat acum caracter politic.

Pe acest fond a trebuit „să iasă la lumină" şi starea de criză a Universităţii. Dar înseamnă asta că Universitatea a intrat acum în criză sau că Revoluţia sau studenţii au provocat criza? Nu. Universitatea a intrat în criză cu peste patru decenii în urmă, şi starea de criză s-a adîncit tot mai mult. Universitatea a intrat în criză în momentul în care misiunea ei de a forma

specialişti în diferite domenii ale cunoaşterii s-a rupt de misiunea de a forma conştiinţe, cu ignorarea principiului că ştiinţă fără conştiinţă este un nonsens. Rolul Revoluţiei, rolul studenţilor, aşadar, nu a fost de a fi provocat criza, ci de a o fi conştientizat.

Fenomenul contestării a luat o primă formă, superficială, contestarea unor profesori, dar construirea noii Universităţi va trebui să aibă în vedere testarea şi revederea întregului mod de a gîndi Universitatea. Iar în centrul procesului de scoatere a Universităţii din criză va trebui să stea fără îndoială învăţămîntul umanist. De aceea, contestarea actuală şi mai ales reacţiile la contestare în învăţămîntul universitar umanist reflectă poate cel mai bine caracterul acut al stării de criză. Libertatea de a contesta are a se confrunta cu dreptul de a contesta. Studenţii şi-au luat dreptul de a contesta, profesorii le contestă dreptul de a o face, şi în felul acesta obiceiul contestării dispare. Cine are dreptate? Întrebarea n-ar putea fi tot o formă de confirmare a stării de criză?

Alte întrebări? Putem oare cere studenţilor noştri, de exemplu, să pătrundă sensurile de adîncime ale poeziei lui Eminescu, Blaga, Ion Barbu şi, în acelaşi timp să le contestăm capacitatea de a contesta spusele noastre? Le putem cere să îşi exprime punctul de vedere (de pe poziţii critice) în legătură cu, să spunem, cărţile lui Mircea Eliade, Schopenhauer, Constantin Noica, Dobrogeanu-Gherea etc., şi să ne îndoim de capacitatea lor de a înţelege, aprecia şi cîntări propriile noastre studii, articole, cărţi? Putem considera că studentul este un intelectual în devenire (a cărui devenire depinde în mare măsură de noi) şi să-i contestăm intelectualitatea?

Dar, dincolo de orice întrebări, un lucru nu putem ignora: dreptul la poziţii radicale l-au avut numai cei care au înţeles că hotarul dintre viaţă şi moarte nu poate fi apărat cu preţul inocenţei şi demnităţii umane. Nouă (profesori şi studenţi care vrem să construim) ne-a rămas dreptul la opţiune, drept şi răspundere. Ieşirea (sau scoaterea) Universităţii din starea de criză începe prin recunoaşterea stării de criză şi continuă prin căutarea rădăcinilor ei adevărate şi a ramificaţiilor ei.

Dialog, nr. 137, 1990, p. 3.

UNIVERSITATEA ASTĂZI

Starea de azi a învăţămîntului universitar – nu am suficiente elemente pentru a putea vorbi în termenii propuşi: *reformă, antireformă* – îşi are originea, în cea mai mare măsură, în modul în care a fost înţeles conceptul de autonomie universitară, dacă avem în vedere desfăşurarea, de fapt, atît a raportului Universitate – Ministerul Educaţiei şi Cercetării, cît şi a raportului autonomie didactico-ştiinţifică – autonomie economică.

Într-o primă perioadă, imediat după revoluţia din 1989, cînd s-au întrunit – ceea ce se întîmplă foarte rar – o reală voinţă de schimbare, entuziasm autentic şi încredere, s-a înţeles că aşezarea principiului autonomiei la baza întregii vieţi universitare este condiţia esenţială pentru revenirea Universităţii la funcţia sa specifică: de centru vital al dezvoltării învăţămîntului şi cercetării ştiinţifice. S-a înţeles totodată că autonomia didactico-ştiinţifică nu este posibilă fără autonomie economică. Pînă la aflarea căilor pentru obţinerea autonomiei economice, s-a trecut însă la punerea bazelor autonomiei universitare, prin care universităţile, ca instituţii, să-şi recapete dreptul de a identifica şi trasa căile cele mai întemeiate pentru readucerea învăţămîntului superior românesc la nivelul şi în interiorul învăţămîntului academic european.

Această primă aşezare şi orientare a procesului de schimbare a vieţii academice a fost posibilă prin înţelegerea exactă atît a locului şi rolului Universităţii în viaţa societăţii, cît şi a condiţiilor specifice în care acest proces urma să se producă, din partea unor oameni de cultură aflaţi – din păcate, pentru scurtă vreme – la conducerea Ministerului Învăţămîntului: Mihai Şora, Paul Cornea, Marian Papahagi, într-o primă etapă, Andrei Marga, ceva mai tîrziu. În acel prim moment se instituise un raport foarte bun de colaborare între Minister şi universităţi, precum şi între universităţi.

Fără nici o îndoială, înscrierea Universităţii pe drumul care îi este propriu nu poate fi asigurată decît *prin implicarea reală, competentă, responsabilă şi curajoasă a specialiştilor dinlăuntrul ei.*

Din păcate, din momentul în care universităţile au primit undă verde, din partea Ministerului, privind dreptul/libertatea de a-şi îmbogăţi resursele financiare şi de a administra veniturile astfel obţinute, principiul autonomiei pare să fi absolutizat componenta economică şi, prin aceasta, să submineze din interior ceea ce se impunea a fi reforma învăţămîntului superior. Universităţile înseşi par să fi uitat un aspect esenţial – *componenta economică a autonomiei este condiţie pentru obţinerea autonomiei didactico-ştiinţifice, şi nu scop.*

Confundîndu-se Universitatea cu un „obiectiv" al economiei de piaţă, s-a ajuns la o gîndire ruinătoare: mai mulţi studenţi cu taxe înseamnă mai multe venituri şi, deci, pentru profesori, salarii mai mari. De aici nu a fost mult pînă la aberanta distincţie „facultăţi bogate – facultăţi sărace"; de aici, apoi, în interiorul aceleiaşi logici, discriminări aberante în salarizarea profesorilor aparţinînd la diferite facultăţi. Nu, nu este doar o anomalie, ci este de-a dreptul inadmisibil (şi sfidător, dintr-o anumită perspectivă) ca aceeaşi funcţie didactică (profesor universitar, de exemplu), cu aceeaşi vechime etc. să fie salarizată în mod diferit, ajungîndu-se la diferenţe incredibil de mari, prin raportare nu la competenţa şi performanţele didactico-ştiinţifice ale celui care acoperă funcţia didactică, ci la veniturile facultăţii.

Este adevărat că la această situaţie s-a ajuns nu din perspectiva vreunei reforme, ci din cauza condiţiilor economice precare ale profesorului, care nu-i

permit acestuia să răspundă la două exigențe, fundamentale pentru însăşi dezvoltarea rolului său în universitate şi în societate: 1) îmbogăţirea şi actualizarea fondului de carte şi reviste de specialitate din biblioteca personală, 2) dezvoltarea şi întreţinerea unor permanente raporturi de colaborare cu alte universităţi şi biblioteci, participarea la manifestări ştiinţifice organizate în ţară şi în străinătate. La care trebuie adăugate, aspect la fel de important, exigenţele sociale sau social-culturale cărora profesorul nu li se poate sustrage.

Dar acest aspect – element de maximă importanţă, de altfel, în ceea ce ar trebui să fie reforma –, care reflectă poziţia pe care o recunoaşte Puterea politică profesorului şi Universităţii, şcolii în ansamblu, în societate, se impune a fi rezolvat la nivel general, în interiorul gîndirii politicii guvernamentale, pentru care, totuşi, „învăţămîntul reprezintă prioritate naţională". În fond, problema autonomiei economice este strîns legată, pe de o parte, de asigurarea condiţiilor pentru manifestarea deplină a capacităţilor creatoare ale profesorului, pe de alta, de asigurarea bazei materiale necesare pentru dezvoltarea activităţii didactice şi de cercetare şi pentru intrarea universităţii, prin profesori şi prin studenţi, în raporturi de colaborare cu universităţi din ţară şi din străinătate. Este aceasta o problemă a politicii de stat, în orice epocă, dar cu atît mai mult în etapa pe care o traversează societatea românească în prezent.

Pe scurt, componenta economică a autonomiei universitare trebuie să asigure atîta libertate sub aspect economic, deopotrivă profesorului şi universităţii, cîtă să nu îndreptăţească/justifice căutarea altor resurse, care pot fi, dacă nu chiar sursă de corupţie, în orice caz sursă de compromisuri, cu consecinţe grave pentru însăşi dezvoltarea învăţămîntului, prima verigă principală a lanţului în procesul de schimbare radicală a societăţii. Ceea ce, de altfel, se şi întîmplă...

O înţelegere exactă, înţeleaptă, academică a principiului autonomiei universitare – principiu esenţial pentru dezvoltarea învăţămîntului superior – este incompatibilă cu absolutizarea componentei economice (şi, mai ales, indiferent cum s-ar obţine aceasta...), prin ignorarea, în fapt, a exigenţelor calităţii actului de învăţămînt şi a specificului facultăţilor, a poziţiei şi a contribuţiei didactico-ştiinţifice reale a profesorilor, priviţi ca individualităţi distincte la nivelul sistemului universitar în ansamblu şi nu dintr-o perspectivă statistică: număr de studenţi, număr de cadre didactice din facultate, din catedră chiar...

Pe de altă parte, deschiderea nemăsurată spre un număr cît mai mare de studenţi cu taxă (resursa cea mai frecventă), pe lîngă anomalia pe care o generează, are deja două consecinţe foarte grave: 1) scăderea îngrijorătoare a nivelului de pregătire a studenţilor şi a interesului lor real pentru pregătire, 2) creşterea la fel de îngrijorătoare a numărului de tineri cu diplome universitare fără acoperire în ceea ce ne-am obişnuit să numim „piaţa muncii" (deci, în fond, cu încălcarea/ignorarea legilor economiei de piaţă).

Evident, învăţămîntul universitar trebuie să rămînă deschis tuturor absolvenţilor de liceu (tot aşa cum învăţămîntul liceal ar trebui să se deschidă – prin crearea de condiţii reale în acest sens – tuturor absolvenţilor de gimnaziu) dar, pe de o parte, intrarea în universitate trebuie să aibă pentru tineri o motivare puternică, iar, pe de altă parte, accesul trebuie să fie îndreptăţit de maturitatea reală a pregătirii tinerilor.

Am crezut o vreme că este necesară suspendarea examenului de admitere în învăţămîntul superior. De fapt, aveam în vedere rigiditatea admiterii datorită subordonării examenului la un număr fix de locuri, ceea ce şi genera, de altfel, în permanenţă, numeroase situaţii anormale, nu de puţine ori cu consecinţe grave asupra destinului unor tineri candidaţi.

În condiţiile ultimilor ani, însă, cînd, pe de o parte, atît media obţinută la bacalaureat, cît şi media de la disciplinele de specialitate pe durata liceului par de foarte multe ori să nu aibă acoperire în realitatea pregătirii candidatului iar, pe de altă parte, se ignoră, prin chiar acest criteriu, posibilitatea ca interesul şi disponibilităţile intelectuale ale unui tînăr să se modifice semnificativ în timp, considerăm că, cel puţin pentru o vreme, *reinstituirea selecţiei printr-un examen de admitere este o primă condiţie esenţială pentru schimbarea stării de lucruri din învăţămîntul universitar.*

Selecţia însă va trebui să nu aibă în vedere un număr fix de locuri, iar media de intrare să poată varia de la o facultate la alta; atît modalitatea de desfăşurare (scris/scris şi oral; cunoştinţe de cultură generală şi cunoştinţe din specificul facultăţii), cît şi media de intrare (cu excluderea mediei cinci) vor trebui comunicate din timp.

Totodată, *se impune instituirea unui sistem de burse, anuale şi pentru toată durata studiilor, acestea în număr fix, acordate prin concurs*, cu luarea în consideraţie, în complementaritate, a componentei intelectuale (nivelul de pregătire şi disponibilităţile intelectuale ale studentului), care să primeze, şi componenta social-economică.

Nu am elemente pe baza cărora să fac aprecieri asupra calităţii cursurilor oferite în mod concret studenţilor. De la examenele cu studenţii din anii terminali sau chiar de la studii aprofundate şi masterat mi s-a impus, însă, constatarea că perspectiva teoretică, perspectiva interdisciplinară şi perspectiva general-culturală nu par să aibă locul cuvenit în pregătirea studenţilor filologi.

Aşezarea într-o perspectivă mai amplă şi, totodată, mai profundă, în interpretarea fenomenului studiat este, pe de altă parte, subminată de instituirea de examene la sfirşitul fiecărui semestru, chiar cînd este vorba de discipline cu durata de două sau trei semestre. Trebuie să se revină la sistemul dintr-o perioadă precedentă, cînd studentul avea de susţinut un număr mai mic de examene, la încheierea întregii durate a diferitelor cursuri.

În acelaşi timp, posibilităţile de aprofundare a cunoaşterii ştiinţifice în interiorul raportului de comunicare efectivă *profesor – student* sînt grav afectate

de orientarea tot după criterii economice în constituirea formaţiilor de studiu (cursuri, seminarii, lucrări practice), cu ignorarea caracterului specific al facultăţilor şi al disciplinelor de învăţămînt. Se impune regîndirea sistemului de structurare a formaţiilor de studiu şi, în acelaşi timp, a raportului statistic *profesor – număr de studenţi*, în funcţie exclusiv de exigenţele disciplinei de învăţămînt. Modul în care este supus perspectivei statistice învăţămîntul umanist este expresia unei grave neînţelegeri a specificului disciplinelor filologice şi a desfăşurării raportului *profesor – student* în procesul didactic în acest domeniu.

Dar gradul de pregătire a studenţilor depinde şi de motivaţia opţiunii lor, atunci cînd se orientează spre învăţămîntul superior. În acest sens, este absolut necesar – şi aceasta ar conduce, fără îndoială, şi la o schimbare a atitudinii de ambele părţi, profesor şi student, faţă de actul didactic – ca studentul (viitorul student) să aibă la dispoziţie – aşa cum se întîmplă în universităţile Europei, la care ne raportăm, totuşi, în permanenţă – la începutul studiilor, actualizat la fiecare început de an universitar, *Ghidul Facultăţii*, din care el să afle informaţii foarte exacte despre profilul facultăţii şi al secţiilor de specializare: planul de învăţămînt, programa analitică a cursurilor propuse (generale, de specialitate, obligatorii, complementare/opţionale, facultative), activităţi seminariale, numele profesorului titular, al celorlalţi profesori, cerinţele examenului, bibliografia cursului şi examenului; condiţii de promovare a anilor de studiu, condiţii privind opţiunea pentru examenul de licenţă etc. Aceleaşi informaţii, pentru învăţămîntul post-universitar: Studii aprofundate şi Masterat.

Am simţit în mod direct, în anii 1990-1992, o opoziţie inexplicabilă la schimbări concrete, privind structura planurilor de învăţămînt, de exemplu, sau modul de gîndire a perspectivelor de dezvoltare a catedrelor, facultăţilor... Unele iniţiative au reuşit, totuşi, să înfrîngă rezistenţe neîntemeiate. N-a durat, însă, mult... S-a conceput atunci, la Facultatea de Litere a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", o Catedră Eminescu, cu o structură care îşi propunea să promoveze, pe de o parte, perspectiva interdisciplinară, pe de altă parte, raporturi de colaborare între facultăţi şi universităţi, precum şi cu specialişti din străinătate. Printr-un *Curs credit*, cum se numea atunci, *Eminescu – omul deplin al culturii româneşti*, s-a deschis şi perspectiva aducerii în acelaşi amfiteatru a studenţilor de la toate facultăţile, indiferent de anul de studii, precum şi a specialiştilor în diverse domenii ale ştiinţei. Încet, încet, „opoziţia" a cîştigat... Universitatea (sau reforma, dacă vreţi) a pierdut...

În aceeaşi perioadă, în statele de funcţiuni ale catedrelor s-a introdus una sau mai multe *norme ştiinţifice*, cu două finalităţi: 1) armonizarea proiectelor individuale de cercetare cu proiectele colective, de mai mare amplitudine, 2) armonizarea procesului didactic cu procesul de cercetare ştiinţifică, concomitent cu restabilirea dreptului profesorului la acordarea periodică a „anului sabatic". Şi aici, în timp, „opoziţia" a cîştigat...

În starea de acum, cercetarea ştiinţifică urmează un anume drum în perspectivă individuală (în dependenţă de factori diverşi cu care are a se confrunta profesorul ca individualitate, pe care îi depăşeşte sau de care se lasă depăşit) şi un drum, mai degrabă împiedicat, în perspectivă de grup, din motive financiare, înainte de toate, dar fără îndoială, derivînd tot de aici, şi datorită interesului scăzut pentru activităţi în colectiv. Un minus important îl reprezintă, în această direcţie, lipsa de implicare a studenţilor.

Cum neimplicaţi rămîn şi tinerii care urmează ciclurile de Studii aprofundate şi Master.

Iar dacă am vrea cu tot dinadinsul să aflăm şi alte cauze pentru neînaintarea „reformei", am putea să observăm, de exemplu, cum „funcţionează" aceste forme de învăţămînt postuniversitar. Ca şi absente – în spaţiul cunoscut de mine – cursurile şi activităţile seminariale cu adevărat noi (nu prin raportare la ştiinţa contemporană, ci la anii de studiu precedenţi), extrem de redus numărul cursanţilor cu motivare autentică.

Trecînd peste mai multe situaţii concrete, care ar putea să fie şi accidentale şi explicabile, chiar dacă nu şi justificabile, o exigenţă se impune: dacă se doreşte într-adevăr o dezvoltare europeană a universităţii româneşti, concomitent cu întemeierea învăţămîntului superior, în mod responsabil, pe principiul autonomiei universitare autentice, măcar generaţia tînără a corpului profesoral ar trebui să cunoască în direct starea şi dinamica învăţămîntului academic şi a ştiinţei europene actuale. Pentru aceasta, *este de maximă urgenţă instituirea unui sistem de burse acordat de statul român, la nivelul Ministerului dar şi la nivelul universităţilor*, pe perioada pregătirii doctoratului sau după susţinerea doctoratului. În acest sens, *îmi exprim speranţa că se va relua, într-adevăr, acordarea burselor „Vasile Pârvan" la Accademia di Romania din Roma şi „Nicolae Iorga" la Institutul Român de Cultură şi Cercetări Umaniste de la Veneţia*. Şi că se va relua prin organizarea unui concurs de selecţie, adus la cunoştinţă din timp tuturor universităţilor şi cu o comisie în măsură „să premieze", cu responsabilitate, exclusiv pregătirea, pasiunea şi disponibilităţile pentru cercetare. Şi mai sperăm că li se vor adăuga altele, din partea unor fundaţii, bănci, primării etc. Iar, pentru ca aceste burse să-şi atingă scopul, beneficiarii lor vor face cunoscute rezultatele cercetării prin publicarea de studii corespunzătoare sub aspect ştiinţific.

Timpul, nr. 3, 2002, p. 4.

IPOTEŞTI. REALITATE ŞI POEZIE

Privim lumea din interiorul limbii pe care o vorbim. Chiar existînd în mod obiectiv, lumea are identitatea care i-a fost fixată de/în limbă, prin limba naţională, în primul rînd, în nucleul ei originar, într-un raport cu desfăşurare în dublu sens: limba dă identitate Lumii în măsura în care Lumea însăşi îşi lasă amprenta asupra semanticii ei, lexicală în primul rînd, dar şi gramaticală. Prin aceasta, limba se constituie în principala expresie a identităţii unui popor: „Dacă în limbă nu s-ar reflecta caracterul unui popor – scria Eminescu – dacă el n-ar zice oarecum prin ea: «Aşa voiesc să fiu eu şi nu altfel», oare s-ar fi născut atîtea limbi pre pămînt?"

Nucleului principal, de specificitate naţională, i se adaugă, în timp, diverse straturi, cu originea în limbajul unor creatori care au determinat mutaţii fundamentale în istoria limbii şi a poeziei, corelate printr-o relaţie de interdependenţă, generînd variaţii în identitatea „primară" a limbii şi a lumii deopotrivă. Astfel, noi vorbim astăzi, într-un anumit sens, limba lui Eminescu, dar nu în vreo legătură cu ceea ce se consideră îndeobşte „contribuţia" poetului la fixarea normelor limbii române de cultură, ci ca urmare a rolului avut de limbajul poetic al creaţiei sale în „încărcarea" semantic-imagistică a lexicului românesc.

Acest transfer dinspre limbajul poetic înspre limba naţională se înscrie într-o dinamică aparte, în condiţiile în care, în sfera cunoaşterii estetice, termenii raportului *limbă – lume* dezvoltă naturi diferite: lumea extraverbală, obiectivă, face loc lumii semantice, de natură subiectivă, iar limba de comunicare cotidiană lasă loc limbajului poetic, prin care lumea semantică a fost întemeiată. Cuvîntul, *descriptiv* pentru realitatea fenomenală, în limba neutră, îşi asumă, în temeiul principiului metaforic, în limbajul poetic, *funcţie ontologică.* În istoria culturii române, limbajul poetic îşi dezvoltă această identitate proprie şi autonomie odată cu creaţia lui Eminescu, în/prin care se trece la de la descrierea „poetică" a unei realităţi extraverbale (model Vasile Alecsandri, de exemplu, sau George Coşbuc) la întemeierea de Lumi poetice autonome, prin transcenderea lumii fenomenale, într-un proces, tensionat, de căutare a căilor de 'captare' a lumii esenţiale. Dar, cum limbajul poetic „nu rupe punţile" cu limba de comunicare, nici lumea realului nu rămîne identică sieşi, ci îşi „modalizează" identitatea „istorică" fixată de limbă anterior. Iar, în funcţie de fiinţa noastră culturală, ne descoperim privind-o din această nouă perspectivă.

Perceperea lumii realului cu care fiinţa umană intră în raport direct în perioada „naturală" a devenirii sale are rol hotărîtor în dezvoltarea acesteia ca fiinţă poetică, ceea ce se va reflecta în modul specific de întemeiere a lumilor semantice din creaţia poetului. Este, prin urmare, cu totul firesc să se identifice, în spaţiul în care un creator s-a aflat în această primă etapă (eventual şi ulterior), componente care să fi trecut în opera lui. Ceea ce are, însă,

importanţă semnificativă în desfăşurarea acestui raport *poet – lume – creaţie* este modul specific de intrare în comunicare cu Fiinţa lumii, prin componentele lumii fenomenale. În acest sens, „recunoaşterea" unor elemente din realitatea imediată, obiectivă, în „Cartea poetului", subiectivă, poate avea, într-adevăr, îndreptăţire, dar „perceperea" acestora se situează la nivele deosebite, în funcţie de însăşi înţelegerea actului de receptare poetică.

Ipoteştii – sat şi împrejurimi – sînt un spaţiu în care fiinţa eminesciană şi-a început, am spune, deopotrivă devenirea ca fiinţă umană şi ca fiinţă poetică, iar creaţia lui este legată de această devenire în mod substanţial, dar numai cu condiţia abandonării perspectivei reflectării mimetice.

Se vine la Ipoteşti, în ultima vreme, nu numai cu prilejuri aniversare, cu conştiinţa că aici se intră într-un spaţiu sacru. Identitatea Ipoteştilor s-a schimbat radical numai din această perspectivă; rolul pe care l-a avut în devenirea fiinţei poetice eminesciene a situat definitiv lumea Ipoteştilor sub semnul sacrului. Iar noi intrăm în Ipoteşti cu acea parte din fiinţa noastră culturală care îşi are originea în raportul instituit în timp cu lumea de sensuri şi de întrebări din creaţia poetului.

Se „descoperă" în mod frecvent în poezia lui Eminescu elemente din lumea concretă a Ipoteştilor: *biserica, pădurea, lacul* etc. O astfel de lectură este posibilă, dar este absolut necesară depăşirea ei, pentru a nu rămîne la un nivel de suprafaţă, în sine nesemnificativ. În modul în care se rămîne la un nivel de suprafaţă cînd se interpretează, cel mai frecvent, de altfel, de exemplu, poemul *Lacul* în manieră lingvistic-narativă: „poezie în care se împleteşte iubirea cu dragostea pentru natură şi în care se exprimă tristeţea poetului/îndrăgostitului pentru că fiinţa iubită nu vine...", ş.a.m.d.

Noua direcţie în poezia românească, ca să vorbim în termenii lui Titu Maiorescu, reprezentată de Eminescu, impune să citim poemul *Lacul* (ca şi orice altă creaţie eminesciană, de altfel) în perspectivă metafizică; numai astfel se deschide drum spre sensul de adîncime al poemului, identificîndu-se eventual ideea *imposibilităţii armonizării eului uman cu eul Lumii, dacă iubirea nu se împlineşte.* Asumîndu-şi o funcţie ontologică, în temeiul principiului metaforic, limbajul poetic numai aparent funcţionează asemeni limbii neutre, iar legăturile pe care le păstrează cu limba naţională sînt sursă necesară pentru tensionări semnificative poetice. Rămînerea în semantica lingvistică (fenomenală) anulează şi poeticitatea unei creaţii şi închide şi drumul receptorului spre semnificaţia autentică.

Această interpretare, în cheie metafizică, stă în strînsă legătură cu perspectiva în care trebuie înscrisă însăşi funcţia Ipoteştilor (coline, văi, codri, izvoare, lacuri etc.) în devenirea fiinţei poetice, concomitent cu devenirea fiinţei umane a lui Eminescu. Codrii în care se pierdea copilul, lacul, izvorul se deschideau fiinţei lui interioare deschizîndu-i prin aceasta căi spre intrarea în comunicare misterioasă cu Lumea/Firea.

Din relaţia cu lumea Ipoteştilor trec în creaţia lui Eminescu nu componente fenomenale (izvor, lac, pădure etc.) ca atare, supuse doar unui proces de reflectare mimetică, ci stări, trăiri care au condiţionat devenirea fiinţei lui poetice prin instituirea unui raport de comunicare cu Fiinţa lumii: „A firii dulce limbă de el era-nţeleasă/ Şi îl împlea de cîntec cum îl împlea de dor".

Termenii lexicali, lingvistic-descriptivi, îşi abandonează propria funcţie denominativă, eliberînd sensul din prizonieratul conceptului, propriu cunoaşterii fenomenale, şi sînt încărcaţi cu sarcină mitică în desfăşurarea semnificaţiei unor poeme în autonomia lor şi în raport cu alte poeme în interiorul întregului creaţiei eminesciene, din aceeaşi perspectivă, de exemplu, a armonizării eului uman cu eul cosmic: „Adormind de armonia/ Codrului bătut de gînduri/ Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rînduri, rînduri...". „Cartea poetului" (a lui Eminescu şi a poetului în concepţia lui Eminescu) nu este *oglindă reflectantă* a unei lumi preexistente ci „oglindă de aur", întemeietoare, prin urmare, de lumi semantice de esenţă mitică.

Studenţi la Ipoteşti

In spaţiul sacru al Ipoteştilor ajung, cu regularitate, de peste un sfert de veac, în jumătatea a doua a lunii mai, studenţi filologi din toată ţara, uneori, prea rar, şi din partea cealaltă de ţară (Cernăuţi, Chişinău, Bălţi), participanţi la Colocviul Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu", organizat de Facultatea de Litere a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi. Unii studenţi vin pentru prima dată, parte din ei pentru singura dată, foarte mulţi nu ajung niciodată, cînd, de fapt, s-ar cuveni ca Ipoteştii să devină loc de pelerinaj pentru toţi românii, dinăuntru şi din afară şi, în orice caz, pentru toţi studenţii în Litere, Istorie, Teologie, Filosofie. Studenţii de la Geografie fac – aşa cum se şi cuvine – excursii de studii şi documentare în toată ţara, ca o componentă indispensabilă pregătirii în această direcţie. La fel de indispensabilă pregătirii unui student în Litere ar trebui să fie excursiile de studii în lumea creatorilor care au introdus în cultura universală elemente fundamentale de identitate specifică românească. S-ar impune în sfîrşit înlocuirea principiului economic în modul de gîndire a „reformei" învăţămîntului universitar şi situarea în prim plan a exigenţelor creării de condiţii cel puţin normale pregătirii studenţilor în funcţie de profilul facultăţii.

Proiecte de cercetare

De cîţiva ani, după constituirea Centrului de Studii Naţionale „Mihai Eminescu" în cadrul Memorialului Ipoteşti, s-au pus bazele unor noi cercetări de eminescologie. Cu un grup restrîns de tineri cercetători, printr-un raport de colaborare cu Catedra „Mihai Eminescu" de la Facultatea de Litere a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, s-a trecut la realizarea unui proiect mai amplu, *Dicţionarul limbajului poetic eminescian*, cu o concepţie diferită de cea care s-a

aflat la baza *Dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu*, iniţiat de Tudor Vianu şi publicat în 1968.

Aşezînd la bază ideea autonomiei limbajului poetic – variantă distinctă, şi sub aspect funcţional-semantic, chiar în opoziţie cu limba naţională ca limbă neutră de comunicare – semnele poetice sînt interpretate din perspectiva semnificaţiilor poetice, urmărite în interiorul raportului dintre planul paradigmatic al limbajului poetic eminescian şi planul sintagmatic al poemelor. *Dicţionarul* este conceput în două componente: *I. Concordanţele poeziilor eminesciene, II. Lexicul poetic fundamental. Semne şi sensuri poetice.*

La sfîrşitul anului 2002 au fost publicate, la Editura Axa din Botoşani, *Concordanţele poeziei antume*, două volume, întrunind 1500 de pagini. La realizarea acestei lucrări a participat un colectiv foarte restrîns de tineri filologi competenţi şi entuziaşti de la Facultatea de Litere: Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, Minodora Donisă-Besson, Mioara Săcrieru, sub coordonarea prof. D. Irimia, la care s-a adăugat, în pregătirea pentru tipar, Mihaela Aniţului de la Memorialul Ipoteşti.

Pentru realizarea *Concordanţelor*, colectivul de la Iaşi a primit sprijinul regretatului profesor Marian Papahagi, care a îmbrăţişat de îndată ideea unei colaborări în acest scop între Catedra Eminescu a Facultăţii de Litere a Universităţii ieşene şi Centrul de analiză a textului de la Facultatea de Litere a Universităţii din Cluj. Colectivul de la Cluj a asigurat, prin programele CONCORD, realizat de lector Sanda Cherata, şi SILEX, realizat de lector Teodor Vuşcan, în colaborare cu asist. Emma Tămîianu, analiza şi lematizarea creaţiei eminesciene. Cu punct de pornire în aceeaşi colaborare, se lucrează în prezent la *Concordanţele poeziilor postume*, 4 volume, peste 2000 de pagini. Concomitent se pregăteşte pentru tipar un prim volum din cea de-a doua componentă, *Semne şi sensuri poetice*, şi se lucrează la volumele următoare, urmînd a se include în cercetare proza şi teatrul. Mărirea colectivului de cercetare, realizarea unei mai bune baze materiale şi a unei mai strînse colaborări între Centrul Naţional de Studii „Mihai Eminescu" şi Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" sînt condiţii esenţiale pentru a se evita „încremenirea în proiect".

L, A & I, Litere, Arte, Idei – Supliment cultural al ziarului Cotidianul,
nr. 11, 17 martie 2003, p. 6.

PE MARGINEA BACALAUREATULUI – 2008

Voi spune, mai întîi, că mi se pare total nepotrivită această modalitate de a orienta pregătirea absolventului de liceu pentru examenul de Bacalaureat prin punerea în circulaţie a unui număr mai mic sau mai mare de subiecte.

Dincolo de acest punct de vedere, pe care l-aş dori, totuşi, luat în atenţie pentru anii următori, raportîndu-mă la modalitatea actuală, considerată în sine,

aş sublinia „buna intenţie": s-a urmărit verificarea maturitatăţii absolventului de liceu deopotrivă în sensul capacităţii lui de a folosi independent, în chip creator, ceea ce a acumulat în cursul anilor de studiu şi în sensul capacităţii lui de a se situa faţă de valori autentice ale culturii româneşti, pe de o parte, ale fiinţei umane în general, pe de alta, şi faţă de întrebări care ţin de actualitatea vieţii social-politice, în plan naţional şi în plan european. Dar, din păcate, conţinutul concret al subiectelor pare, pe de o parte, să reflecte mai degrabă o gîndire sau poate numai o atitudine distorsionată – păguboasă pentru fiinţa intelectuală şi morală a absolventului însuşi – faţă de valorile autentice ale culturii româneşti sau poate numai asupra imperativului cunoaşterii acestora, pe de alta, se pare că alcătuitorii subiectelor au ignorat chiar exigenţele pregătirii unui aboslvent de liceu la Limba şi literatura română, pe fondul cunoaşterii istoriei societăţii şi culturii româneşti.

Vom observa mai întîi că, la proba orală, între cele două categorii de texte, anunţate, literare şi neliterare, predomină, în mod nejustificat, textele neliterare, probabil cu ideea, greşită, că dezvoltarea aptitudinilor de comunicare este asigurată mai mult de texte publicistice, politice, administrative. Dar, chiar şi aşa, textele propuse fac dovada că în selectarea lor s-a ignorat imperativul cunoaşterii personalităţilor reprezentative care dau greutatea şi autoritatea necesară interpretării diferitelor concepte etice, morale, estetice, politice.

Introducerea mai multor texte, unele ţinînd de intrarea României în Uniunea Europeană, işi are motivarea în necesitatea situării în actualitate. Poziţie importantă dar care obligă şi la înţelegerea exactă a tuturor aspectelor pe care trebuie sa le aibă în vedere tînărul absolvent şi pe care ar trebui noi inşine să le avem în vedere, noi, adică societatea româneasca. În acest sens, sînt propuse prea multe texte semnate de „persoane" ca şi anonime, cu absenţa de neiertat a personalităţiilor care au avut şi au rol esenţial în istoria şi cultura românească, între acestea: Mihai Eminescu, Nicolae Iorga, Lucian Blaga, Constantin Noica, în scrierile cărora se află texte fundamentale despre identitatea românească, despre raportul naţional-universal, despre raportul dintre limbă şi fiinţa umană, despre *Frumos*, despre *Adevăr*, *Înţelepciune* etc.

Este adevărat că în ultima vreme personalitatea lui Eminescu pare să fi deranjat cel mai mult, fie pentru că a putut fi considerat *Poet naţional* sau *omul deplin al culturii româneşti* (chiar dacă în acest sens au scris personalităţi de necontestat, care aveau şi cunoaşterea şi conştiinţa valorilor: Iorga, G. Călinescu, Noica), fie pentru că ar fi în scrisul său, în aceste interpretări, xenofob.

În legătură cu prima atitudine, aş aminti – ceea ce este bine cunoscut, de altfel – că în alte culturi nu este nimeni indignat că au o asemenea situare Goethe, Shakespeare, Puşkin, Victor Hugo, Dante. Spaniolii îşi promovează limba şi cultura, în toată lumea, prin Institute de Cultură numite „Cervantes", germanii îşi numesc Institutele de cultură „Goethe", italienii îşi promovează limba şi cultura prin Societatea „Dante". De ce nu ar da şi românii numele

„Eminescu" Institutelor de cultură menite să promoveze limba şi cultura română în diferite ţări ale lumii? Nici societatea, nici şcoala italiană nu consideră că se dă prea mare atenţie lui Dante. Anul trecut Dante a fost subiect de bacalaureat (numit în Italia *examen de maturitate*), la proba scrisă, printr-un *Cînt* din *Infernul. Lectura Dantis,* apoi, este o prezenţă permanentă în învăţămîntul filologic din Universitatea italiană, neîntreruptă de imperativul studierii poeziei moderne. Mai mult, Dante este interpretat şi recitat (nu citit!) în public. Şi se întîmplă asta de cîteva secole, încă de la publicarea *Divinei Commedii.* Prima lectura în public a fost făcută de Boccaccio, la solicitarea primăriei din Florenţa. Anul trecut şi anul acesta Dante a fost interpretat, *Cînt* dupa *Cînt,* şi recitat în Piaţa Santa Croce din Florenţa, arhiplină, de unde a fost transmis de televiziunea naţională, la ore accesibile. Aşa ar trebui să se întîmple şi cu creaţia lui Eminescu. Nu ne putem permite luxul ignorării operei şi personalităţii lui.

Cît priveşte acuzaţiile de xenofobie, numai cine scoate din context, fie versuri (din *Doina,* în care era vizat *străinul ca ocupant, nu ca străin,* iar aceasta, într-o perspectivă de semantizare poetică, cu transcenderea limitelor istoriei concrete), fie fragmente din publicistică, poate denatura gîndirea lui Eminescu. În acest sens, un fragment din *Geniu pustiu* i-ar fi putut da absolventului de liceu posibilitatea să interpreteze în mod independent şi matur concepţia lui Eminescu.

Fragmentul ar putea servi, de altfel, şi ca text emblematic pentru gîndirea şi instituirea unui raport autentic între identitatea naţiunilor şi unitatea Europei:

„Aş vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atîtea colori. O prismă cu mii de colori, un curcubeu cu mii de nuanţe. Naţiunile nu sînt decît nuanţele prismatice ale Omenirii, şi deosebirea dintre ele e atît de naturală, atît de explicabilă cum putem explica din împrejurări asemenea diferenţa dintre individ şi individ. Făceţi ca toate aceste colori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de Lumina ce le formează şi fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenţei, căci în întunericul nedreptăţii şi a barbariei toate naţiunile îşi sunt egale în abrutizare, în îndobitocire, în fanatism, în vulgaritate; ci cînd Lumina abia se reflectă în ele, ea formează colori prismatice" (Eminescu, 1977: 180).

Raportul dintre *fiinţa umană* şi *limbă* putea fi interpretat de absolvent printr-un fragment eminescian, de mare adîncime, rămas între manuscrise:

„Nu noi suntem stăpînii limbei, ci limba e stăpîna noastră. Precum într-un sanctuar reconstruim piatră cu piatră tot ce-a fost înainte – nu după fantazia sau inspiraţia noastră momentană, ci după ideea, în genere şi în amănunte, care-a predomnit la zidirea sanctuarului – astfel trebuie să ne purtăm cu limba noastră românească. Nu orice inspiraţie întîmplătoare e un cuvînt de-a ne atinge de această gingaşă şi frumoasă zidire, în care poate că unele cuvinte aparţin unei arhitecturi exotice, dar în ideea ei generală este însăşi floarea sufletului etnic al românimii" (Ms. 2275 B; Eminescu, 1981: 241).

Mulţi dintre interpreţii acestui raport, esenţial pentru definirea omului, se întemeiază pe concepţia lui Heidegger, concentrată într-o frază aproape identică, sintactic şi semantic, cu prima frază din fragmentul eminescian. Nu ne înscriem prin aceasta în perspectiva mai veche a protocronismului, considerăm, însă, important ca valorile gîndirii româneşti să fie bine cunoscute şi promovate încă din Liceu, perioadă foarte importantă pentru formarea fiinţei culturale a omului.

Acestui fragment i se puteau adăuga alte fragmente din publicistica lui Eminescu, în care se adînceşte problema raportului dintre limbă şi identitatea specifică a unui popor:

„Ceea ce ne pare un semn caracteristic al vremii este că în Senat se vorbeşte româneşte; bine, de-a dreptul, fără înconjur şi fără frază. Cine ştie însă ce însemnătate mare are limba asupra spiritului, cum ea-l acopere şi îl pătrunde, cum limba noastră veche trezeşte în suflet patimele vechi şi energia veche, acela va înţelege de ce ne pare bine de lucrul acesta. Fie cineva ateu şi păgîn, cînd va auzi muzică de Palestrina sentimentul întunecos, neconştient al creştinătăţii îl va pătrunde şi păgînul sau ateul va fi, pe cît ţine impresia muzicii, creştin pîn-în adîncimile sufletului. Şi limba stămoşească e o muzică; şi ea ne atmosferizează cu alte timpuri, mai vrednice şi mai mari decît ticăloşia de azi, cu timpuri în care unul s-au făcut poporul şi una limba.

Suta a şaptesprezecea e purtată de ţinta de-a da unitate limbei şi poporului şi ne pare bine că în Senat se începe a se vorbi româneşte, pentru a restatornici de sus unitatea compromisă prin experimente filologice şi prin înrîurirea dicţionarului franţuzit al breslei advocaţilor" (idem, 1985 b: 70).

Pe acest temei teoretic, se subliniază unitatea românilor, dincolo de diferite hotare politice: „Ceea ce voiesc românii să aibă e libertatea spiritului şi conştiinţei lor în deplinul înţeles al cuvîntului. Şi fiindcă spirit şi limbă sunt aproape identice, iar limba şi naţionalitatea asemenea, se vede uşor că românul se vrea pe sine, îşi vrea naţionalitatea, dar aceasta o vrea pe deplin. Şi nu sunt aşa de multe condiţiile pentru păstrarea naţionalităţei. Cei mai mulţi oameni nu sunt meniţi de a-şi apropria rezultatele supreme ale ştiinţei, nu [sînt meniţi] de a reprezenta ceva, dar fiecare are nevoie de un tezaur sufletesc, de un razăm moral într-o lume a mizeriei şi durerei, şi acest tezaur i-l păstrează limba sa proprie în cărţile bisericeşti şi mirene. În limba sa numai i se lipesc de suflet preceptele bătrîneşti, istoria părinţilor săi, bucuriile şi durerile semenilor săi. Şi chiar dacă o limbă n-ar avea dezvoltarea necesară pentru abstracţiunile supreme ale minţii omeneşti, nici una însă nu e lipsită de espresia concretă a simţirei şi numai în limba sa omul îşi pricepe inima pe deplin. Şi într-adevăr, dacă în limbă nu s-ar reflecta chiar caracterul unui popor, dacă el n-ar zice oarecum prin ea: «aşa voiesc să fiu eu şi nu altfel», oare s-ar fi născut atîte limbi pre pămînt? Prin urmare simplul fapt că noi românii, cîţi ne aflăm pe pămînt, vorbim o singură limbă, *una singură* (*s.a.*, M.E.) ca nealte popoare, şi

aceasta în oceane de popoare streine ce ne încungiură, e dovadă destulă şi că aşa voim să fim noi, nu altfel" (idem, 1970: 213).

Este important să cultivăm ideea apartenenţei noastre la cultura europeană, dar, pe acest teren, este la fel de important să cultivăm şi ideea identităţii noastre specifice şi ideea unităţii limbii şi literaturii române, este chiar o obligaţie morală a şcolii, formarea elevilor în spiritul adevărului şi al imperativului respectării adevărului. Trebuie să fie cultivat adevărul că există o singură limbă romanică de tip oriental – *limba română*, vorbită şi scrisă în România, Republica Moldova, în regiunea Cernăuţi, în alte regiuni din Ucraina, împotriva teoriei politice privind existenţa unei limbi moldoveneşti diferită de limba română, teorie impusă în timpul comunismului sovietic şi repusă în circulaţie, în aceşti ani, de guvernarea de la Chişinău – şi o singură literatură română, în care să fie integraţi şi scriitorii din aceste regiuni. Dacă în şcoală nu se face lucrul acesta, nici prin manuale, nici altfel, în mod explicit, de vreme ce tot s-au propus spre comentare texte „la prima vedere", se putea avea în vedere, între altele, şi un fragment dintr-o conferinţă ţinută de Al. Mateevici, la Chişinău, în 1917, la întoarcerea de pe frontul de la Mărăşeşti: „N-avem două limbi şi două literaturi, ci numai una, aceeaşi cu cea de peste Prut. Aceasta să se ştie din capul locului, ca să nu mai vorbim degeaba... Noi trebuie să ajungem de la limba noastră proastă de astăzi numaidecît la limba literară românească" (1993: 464).

Ideea putea fi regăsită de absolvenţi şi şi într-un fragment din *Cursul de istorie naţională* susţinut de Kogălniceanu, în 1843, la deschiderea Academiei Mihăilene din Iaşi: „Eu privesc ca patria mea acea întindere de loc unde se vorbeşte limba română şi ca istorie naţională istoria Moldovei întregi înainte de sfîşierea ei, a României şi a fraţilor din Transilvania".

În acelaşi sens, al lipsei de atenţie – eufemistic vorbind – pentru dezvoltarea identităţii şi unităţii românilor, e de observat că sînt ignorate momentele principale din istoria modernă – *europeană* – a poporului şi statului român: Unirea din 1859, Marea Unire din 1918, şi personalităţi exemplare din istoria culturii române, reprezentanţii Şcolii Ardelene, Nicolae Bălcescu ş.a.

Aceleaşi şi alte probleme ridică biletele puse în circulaţie pentru proba scrisă. Subiectele II şi III din alcătuirea acestora se adaugă subiectelor de la oral în sensul carenţelor semnalate mai sus. Subiectul III este, de multe ori, în acelaşi timp derutant prin întrebuinţarea abuzivă a termenului *eseu*, cu depăşirea în numeroase cazuri a esenţei conceptului.

Dincolo de această înţelegere, care se pare că este a şcolii din ultimii ani, subiectul acesta ridică din nou întrebarea criteriului care va fi stat la baza selectării textelor propuse spre analiză. Pare să nu se ţină seama nici de valoarea poeţilor, nici de profunzimea creaţiilor poetice, nici de exigenţele cunoaşterii curentelor literare, nici de imperativul deschiderii fiinţei culturale a absolventului, în general sau ca cititor de literatură, pregătit pentru receptarea

textului literar în specificul său. Se propun spre analiză un număr exagerat de poezii de Ion Minulescu, de exemplu, sau alte poezii lipsite de valoare estetică. Nici selectarea creaţiilor din scrierile marilor creatori nu pare să aibă un criteriu. Din opera lui Eminescu era necesară o mai amplă selecţie, pentru identificarea unor ipostaze esenţiale ale poeticii lui; ar fi fost foarte binevenite, dintre creaţiile nestudiate, poeme precum *Dintre sute de catarge, Lida, Cînd marea*. Cu aceeaşi motivare, a interpretării poeticii specifice, din creaţia lui Ştefan Augustin Doinaş se impunea poemul *Mistreţul cu colţi de argint*. Din lirica lui Lucian Blaga, poemul *Pasărea sfîntă* ar fi permis absolventului să se raporteze deopotrivă la poetica lui Blaga şi la sculptura lui Brâncuşi. Ar fi fost aici loc, între alte texte „la prima vedere", pentru poezia românească din Basarabia şi din nordul Bucovinei, numaidecît poemul *Limba noastră* de Mateevici, apoi creaţii de Vasile Leviţchi, Gr. Vieru, Vasile Tărâţeanu, D. Matcovschi, Arcadie Suceveanu, Emilian Galaicu-Păun sau alţii.

Cerinţele, apoi – vreo nouă –, la care trebuie să răspundă pe baza textului propus, îndepărtează, prin eterogenitatea lor, pe absolvent de la exigenţa principală – una din componentele studierii literaturii – capacitatea elevului (cititor de literatură) de a accede la sensul poemului, de a percepe/intui sensul şi a-şi motiva perceperea prin structura verbală.

Nici recunoaşterea specificului limbajului diferiţilor poeţi nu face obiectul unei cerinţe autentice prin formularea, generalizată, din bilet: „Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic (*expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*) prezentă în textul dat". Am observa, totodată, că termenul potrivit pentru *caracteristică* este *sugestivitate*, nu *sugestie*, iar *expresivitatea* nu caracterizează doar limbajul poetic.

Alte cerinţe par a fi destinate, mai degrabă, unui examen de admitere în clasa a IX-a. Se cere absolventului de liceu, de exemplu, să explice de ce foloseşte poetul cratima în structuri care, de fapt, nu permit altă soluţie: *putea-voi oare, venit-ai*, sau să evidenţieze rolul virgulei înaintea unui vocativ: „*Să te ridic la pieptu-mi, iubite înger scump*" (Eminescu, 1943: 46). I se dă absolventului, în notă, traducerea unor termeni comuni sau de dicţionar enciclopedic care ar trebui cunoscuţi: *abis, mag, epigraf, talangă, şură, tină, galantar, yolă, Ariadna, Caligula, Ecce homo, vestală*. Unii dintre aceşti termeni sînt sau fac parte din titlurile poeziilor (Tudor Arghezi, *Epigraf*; Dan Botta, *Cununa Ariadnei*, Blaga, *Ecce homo*) iar tocmai cunoaşterea lor de către absolvent era necesară pentru înţelegerea participării titlului la semnificaţia poemului, care cunoaştere însemna un element de verificare. Într-un alt bilet se dă traducerea a doi termeni din arhitectură (*arhitravă* şi *cariatidă*) şi se cere absolventului „să transcrie" doi termeni din cîmpul semantic al arhitecturii (046). Din poemul lui Dimitrie Anghel, *Balul pomilor*, absolventul trebuie să transcrie două cuvinte care aparţin cîmpului semantic al pomilor: „Cu legănări abia simţite şi ritmice,

încet încet/ Pe pajiştea din faţa casei caişii, zarzării şi prunii/ Înveşmîntaţi în haine albe se clatină în faţa lunii" ş.a.m.d.

Adăugăm, după desfăşurarea probei scrise, că declanşarea scandalului privind fraudarea Bacalaureatului confirmă ideea că este o mare eroare pregătirea absolvenţilor pentru acest examen prin alcătuirea unui set de bilete şi punerea lor în circulaţie. Absolventul de liceu trebui să aibă în faţă o *Programă analitică* foarte clară, cu descrierea inteligentă a tematicii, cu precizările necesare privind verificarea pregătirii teoretice şi a maturităţii lui prin diferite categorii de texte, unele studiate în şcoală, altele, texte la prima vedere. Dar este imperios necesar, înainte de toate, regîndirea studiului disciplinei Limba şi literatura română în Liceu şi a modului de acoperire prin manuale a interpretării. Nu acredităm ideea revenirii la manuale unice, dar considerăm absolut necesar un trunchi comun de creaţii ale marilor scriitori şi de alte categorii de texte ale oamenilor de cultură reprezentativi. În felul acesta, nuvela românească va putea fi studiată şi prin Negruzzi – *Alexandru Lăpuşneanu*, şi prin Eminescu – *Sărmanul Dionis*, şi prin Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, povestirea, şi prin Sadoveanu şi prin Panait Istrati, Liviu Rebreanu va putea fi cunoscut, şi prin *Ion*, şi prin *Pădurea spînzuraţilor*, poezia românească şi prin Eminescu, Vasile Alecsandri, Lucian Blaga, Nichita Stănescu, şi prin Alexei Mateevici, Dumitru Matcovschi, Emilian Galaicu-Păun etc., critica românească şi prin Eugen Lovinescu, şi prin Nicolae Manolescu, Eugen Simion şi prin Mihai Cimpoi. Manualele alternative urmează a se diferenţia între ele prin originalitatea şi temeinicia interpretărilor, nu prin acoperirea aleatorie a componentelor studiului Limbii şi literaturii române.

Numai prin reinstituirea unui examen de Bacalaureat care să răspundă exigenţelor nivelului de dezvoltare a fiinţei intelectuale şi culturale a absolventului de Liceu şi prin reintroducerea obligativităţii Examenului de admitere în învăţămîntul superior se va putea opri decăderea evidentă, tot mai accentuată, a şcolii româneşti de toate gradele.

XI.
IN MEMORIAM

ION TURCUŞ

În dimineaţa zilei de 8 septembrie s-a stins din viaţă, încă tînăr, profesorul Ion Turcuş, intelectual de aleasă cultură şi rară sensibilitate, încercat timp de patru decenii de o boală devenită din an în an tot mai agresivă.

S-a născut la 22 decembrie 1924, în comuna Dragomireşti, judeţul Maramureş, unde a urmat şi şcoala primară, între 1933-1937. În toamna anului 1937 a plecat la Iaşi, împreună cu alţi doi colegi, auzind că acolo este un liceu „unde se face carte serioasă". Aşa ajunge, după un concurs de admitere destul de sever, elev bursier al Liceului Internat „C. Negruzzi", şcoală pe măsura setei de cunoaştere a maramureşeanului Ion Turcuş, care va rămîne între timp orfan de ambii părinţi. Aici are profesori personalităţi de prestigiu ale învăţămîntului şi culturii româneşti, între care N. I. Popa, cu care se va reîntîlni mai tîrziu la Universitate. Din cauza contractării unei boli de plămîni, care-l va urmări toată viaţa, îşi dă bacalaureatul în 1945, la un an după absolvire, situîndu-se pe locul întîi din aproape 160 de candidaţi.

După un an în care funcţionează ca notar în Săliştea Sibiului, revine la Iaşi, în toamna lui 1947, student la Facultatea de Filologie-Istorie a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", pe care, din cauza bolii, o urmează cu întreruperi, terminînd-o în 1954. Îşi trece examenul de stat în 1955, specialitatea Limba şi literatura română.

Dotat cu o inteligenţă deosebită, cu o mare sete de cultură şi pasiune pentru cercetare, cu o remarcabilă receptivitate critică şi originalitate de gîndire, Ion Turcuş şi-a format o temeinică pregătire ştiinţifică, impunîndu-se atît colegilor, cît şi profesorilor săi, care-l aduc între ei, la Catedra de Limba română, încă din 1954. Este numit mai întîi preparator principal, apoi asistent (1956), iar din 1960 – lector. În ultimii ani a trecut la cercetarea ştiinţifică (sectorul Toponimie) la Centrul de Lingvistică, Istorie literară şi Folclor al Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi.

A predat mai multor serii de studenţi cursuri temeinice, bogate în idei, de Introducere în lingvistică, Istoria limbii române, Fonetică şi fonologie, Fonetică experimentală. Prelegerile sale, dezvoltînd probleme într-un domeniu în general arid şi abstract, erau însufleţite de stilul inconfundabil al profesorului, care vorbea o foarte frumoasă limbă românească şi care a văzut în permanenţă în studenţii din faţa sa interlocutori într-un dialog de ridicat nivel intelectual.

Boala nu i-a îngăduit să definitiveze pentru tipar prea multe din studiile sale, solid şi original concepute, dar ceea ce a publicat în „Iaşul literar", „Studii şi cercetări ştiinţifice" şi „Analele ştiinţifice ale Universităţii «Alexandru Ioan Cuza»", precum şi cursul litografiat de *Introducere în lingvistică* fac dovada

unui cercetător de mare rigurozitate ştiinţifică şi în acelaşi timp cu un orizont larg, refuzînd stricta specializare sau mergînd cu investigaţia pînă la ultimul aspect al problemelor avute în vedere. Este exemplar, în acest sens, studiul *Despre fiziologia şi tratamentul lui* ***r*** *în limba română şi despre unele forme verbale dialectale. Observaţii la opera lui A. Philippide „Originea românilor"*, II, 1927 (publicat în „Studii şi Cercetări Ştiinţifice", 1959, fasc. 1-2).

Adînc încercat de o stare fizică de timpuriu precară şi de alte vicisitudini ale vieţii, Ion Turcuş avea totuşi o extraordinară încredere în capacitatea omului de a depăşi momentele de criză de orice fel. Cu un umor sănătos, care nu l-a părăsit niciodată, cu o veselie reconfortantă, crea în jurul său o atmosferă caldă, de apropiere umană.

Acesta a fost profesorul şi omul Ion Turcuş. El lasă în urma lui amintirea unei firi zbuciumate, dar de o bunătate şi o delicateţe sufletească rar întîlnite, proprii spiritelor alese. Aşa îl poartă în amintirea lor cei care i-au fost studenţi şi care au învăţat de la el să preţuiască valorile spirituale autentice. Aşa şi-l vor aminti colegii, care au învăţat de la el că ştiinţa fără omenie e un nonsens.

Anuar de lingvistică şi istorie literară,
tomul XXVIII, 1981-1982A, p. 145-146.

MARIAN PAPAHAGI

La începutul anului 1990, Editura Dacia din Cluj tipărea în limba română, la trei decenii după apariţia ei în Italia, exegeza Rosei Del Conte *Eminescu sau despre Absolut*, în traducerea, de excepţie, a romanistului Marian Papahagi. În *Cuvînt înainte*, exegeta italiană sublinia o idee centrală, pe care o identifică şi o urmăreşte în interpretarea creaţiei eminesciene: „drama existenţială în aspectul ei cel mai modern: ca pedeapsă a timpului, ispăşită de om în efortul eroic de a depăşi, prin lucrarea de fiecare zi, risipirile istoriei, «îngropatele risipe», şi răscumpărată de poet prin contemplarea frumuseţii lumii" (Del Conte, 1990: 26).

În *Prefaţa* pe care o semnează în octombrie 1989, Marian Papahagi reţine cu prioritate aceeaşi înţelegere a raportului dintre om şi timp, de la care vine adevăratul obstacol ontologic care se opune omului: „Timpul care bate în stele şi în oameni, timpul circular al eternei reîntoarceri, timpul învăluind, în grandioasa viziune eminesciană, în uriaşe aripi de întuneric «îngropatele risipe» ale devenirii întru moarte este adevăratul Demiurg dar şi adevărata ţintă a unei înfruntări eroice..." (*ibidem*: 18).

Destinul lui Marian Papahagi, marcat în mod semnificativ de plecarea lui nedrept de devreme, este revelator tocmai pentru drama existenţială a fiinţei umane înscrisă în mod eroic în confruntarea cu timpul.

În vremea în care societatea era agresivă cu fiinţa umană, intelectualul Marian Papahagi s-a impus printr-o rectitudine morală exemplară şi a opus

agresivităţii împotriva libertăţii de gîndire valori autentice în spaţiul culturii; aici au fost împreună profesorul şi studenţii lui, cărţile adevărate şi exegezele lor, creatorul şi cărţile lui; un spaţiu guvernat de principii care refuzau o realitate incompatibilă cu esenţa fiinţei umane, pregătind cu tenacitate condiţiile înlăturării ei: *creativitatea* şi *libertatea spiritului*. În acest spaţiu, Marian Papahagi întemeiază cu un grup de studenţi şi tineri intelectuali cenaclul şi revista studenţească „Echinox", care avea să se impună prin ampla ei deschidere, maturitate şi spirit de libertate şi care avea să impună în cultura română valori de primă mărime. Intelectualul Marian Papahagi, care nu putea fi decît asistent la Universitatea clujeană, aşa cum, în aceleaşi vremi, un alt creator de valori culturale autentice, Nicolae Manolescu, nu putea fi decît lector la Universitatea din Bucureşti, opunea tentativelor de anulare a esenţei fiinţei umane forţa creativităţii proprii şi a tinerilor cu care a reuşit să constituie o lume a solidarităţii intelectuale.

Sînt vîrfuri înalte ale rezistenţei împotriva acestor tentative revista „Echinox", prin însăşi existenţa ei în primul rînd, apoi prin generaţia de scriitori şi critici literari *liberi*, a *echinoxiştilor*, şi cărţile *profesorului*: *Intelectualitate şi poezie*, 1986 – o incursiune de mare forţă de pătrundere şi erudiţie în poezia italiană din secolul al XIII-lea (Marian Papahagi îşi desăvîrşise, între 1968-1972, studiile la Roma şi-şi trecuse doctoratul cu o teză despre literatura italiană veche), *Eros şi utopie*, 1980 – o investigaţie cu mijloacele criticii literare, stilisticii şi poeticii narative, într-o armonizare care refuză orice dogmatism metodologic, a unor creaţii esenţiale din literatura română distincte sub aspectul poeticii creativităţii – cu raportări semnificative la literatura universală: nuvela lui Eminescu, *Cezara*, romanul *Adela* al lui G. Ibrăileanu, Mateiu I. Caragiale, *Craii de curtea veche*, *Veghea lui Roderick Usher* (exemplară analiza „parafrazei" lui Ion Barbu după Edgar Allan Poe, *Prăbuşirea casei Usher*), Mircea Eliade, *Isabel şi apele Diavolului*, G. Călinescu, *Cartea nunţii*, *Exerciţii de lectură*, 1976, *Critica de atelier*, 1983 – expresie a stării de veghe a criticului atent la „dinamica literaturii române pentru recunoaşterea valorilor autentice în care avea să creadă cu încăpăţînare", credinţă pe care şi-o va exprima şi explicit cînd va publica în alte volume, după 1989 (*Cumpănă şi semn*, 1991; *Fragmente de critică*, 1994; *Interpretări pe teme date*, 1995), fără să fie nevoit a schimba nimic, texte critice publicate prin reviste: „Fără să aibă pretenţia că dau o imagine completă a criticii literare româneşti din ultimii ani, aceste pagini susţin o idee comună: căci mă încăpăţînez să cred că în anii '60-'80 a existat la noi o literatură de foarte bună calitate şi o critică literară ce s-a străduit să nu mintă, să încurajeze valoarea şi să o susţină. Nu sînt puţine vocile care susţin contrariul, fără să izbutească, totuşi, să producă argumente acceptabile în această privinţă. Avem, însă, memoria scurtă, tendinţa de a uita...".

După ce societatea românească s-a deschis, cînd părea că omul va lua în stăpînire vremurile, Marian Papahagi a intrat cu toată dăruirea fiinţei sale

într-o stare de ardere permanentă, în procesul de reorganizare a învăţămîntului românesc. Cu o fervoare neobişnuită şi-a continuat lucrarea de investigare a literaturii româneşti şi europene, dar a trecut totodată şi la iniţierea de proiecte de anvergură pentru readucerea învăţămîntului şi culturii româneşti la nivel european.

A avut iniţiativa unor proiecte de cercetare foarte importante pentru cultura românească; între acestea, a întemeiat Centrul de Analiză a Textului pe lîngă Facultatea de Litere a Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj, care a înaintat deja la tipografie volumul de *Concordanţe Fundoianu*, prima lucrare dintr-o serie consacrată descrierii lexicului poeţilor români.

A îmbrăţişat, cu o rară deschidere, ideea unor proiecte iniţiate de alte universităţi. În acest sens, s-a instituit un raport de colaborare directă cu Universitatea ieşeană pentru realizarea *Dicţionarului limbajului poetic eminescian.*

A considerat foarte important pentru cultura românească revigorarea studiilor de italienistică şi a întemeiat în acest scop revista „Studi italo-romeni", în contextul creării Filialei Cluj a Societăţii „Dante Aligheri" şi în strînsă legătură cu proiectul a ceea ce va trebui să devină *Enciclopedia delle relazioni culturali italo-romene.*

În primul număr al revistei va tipări un studiu filologic de o rigoare exemplară asupra unui manuscris Dante, aflat la Biblioteca Academiei din Cluj, *Un manoscritto cinquentesco delle Rime di Dante*, de ample deschideri privind raportul culturii româneşti cu cultura italiană.

Într-o perspectivă mai largă, a întemeiat la Editura Dacia din Cluj colecţia *Bibliotheca Romanica* – „ce-şi propune, printre altele, să cuprindă în traducere marile opere străine despre limba, literatura şi cultura română". A deschis colecţia prin studiul masiv al Rosei Del Conte, cea mai importantă cercetare străină dedicată lui Eminescu şi una din operele de rezistenţă despre poezia, proza şi cultura eminesciană, „o mai veche obligaţie a culturii noastre, împlinită acum".

A dat în traducere culturii române studii de estetică şi poetică (Luigi Pareyson, *Teoria formativităţii*, Bucureşti, Editura Univers, 1977; André Helbo, *Michel Butor. Spre o literatură a semnului*, Editura Dacia, 1977; Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Editura Echinox, 1994), creaţii poetice din literatura universală, italiană în primul rînd, şi pregătea o altă versiune românească a operei lui Dante, *Divina Commedia.*

De puţină vreme trecuse la reorganizarea activităţii la Accademia di Romania din Roma în spiritul lui Vasile Pârvan şi cu funcţionalitatea pentru care aceasta fusese întemeiată în perioada interbelică.

Plecarea lui Marian Papahagi dincolo de timpul pe care l-a înfruntat eroic în toate etapele, pentru a smulge de sub condiţia vremelniciei ceea ce fiinţa umană are esenţial, reprezintă o imensă pierdere pentru noi toţi, într-o vreme în care şi învăţămîntul, şi cultura, şi societatea românească în ansamblu,

într-o permanentă stare de derută, aveau indispensabilă nevoie de spirite deschise şi profunde asemenea intelectualului Marian Papahagi.

Plecînd pe neaşteptate, Marian Papahagi lasă în urmă, însă, nu numai un gol greu de umplut, ci şi cărţi fundamentale şi mai ales multe drumuri deschise sau redeschise în învăţămîntul şi cultura românească, pe care va trebui să mergem dacă vrem să salvăm lumea valorilor autentice, într-o vreme a răsturnării valorilor şi a sfidării principiilor morale.

Şi mai lasă în urmă Marian Papahagi peste toate imaginea, luminoasă şi vie, a unui intelectual de mare profunzime şi rafinament: om de ştiinţă, om de cultură, profesor iubit de studenţi şi iubindu-şi studenţii, deschis spre prietenie...

Convorbiri literare, nr. 2, 1999, p. 10.

A MAI PLECAT UN PRIETEN: CONSTANTIN-LIVIU RUSU

Ne despărţisem la începutul lunii mai. Îmi vorbise atunci despre cel mai apropiat proiect, un alt album Eminescu. „Sigur o să-ţi placă", mi-a spus. „Mai mult ca celălalt. Că doar am îmbătrînit între timp...".

Celălalt album era *Vreme trece, vreme vine...*; îl publicase în 1976. Pe atunci ne întîlneam mai des şi rămîneam mai mult timp împreună. Lucra la album pînă noaptea tîrziu, în strada din preajma Filarmonicii, în aceeaşi casă unde, începînd din anii '60, rămînea peste noapte sau pentru o vreme Ioanid Romanescu, sau Cristian Simionescu, sau Lică Ambrozie, sau de unde uita să mai plece Stelian Baboi sau alţii. O casă în care ne simţeam liberi.

Pe Liviu Rusu l-am simţit în toţi anii de cînd mi-a fost dat să ne întîlnim şi să fim aproape, un om liber. În anii studenţiei mai ales, dar şi după aceea un timp, aproape un deceniu, s-ar fi putut spune că se risipeşte. Simţeai, însă, că dincolo de ce lăsa sau chiar voia să se vadă, ascunde în fiinţa lui o permanentă stare de nelinişte. Sau poate că era numai teama că cineva i-ar putea ataca această stare de libertate.

Apoi „s-a aşezat", s-a adunat, s-ar spune, într-o anumită înţelegere. De fapt, îşi găsise spaţiul potrivit cu cine ştie ce fibră ascunsă din fiinţa lui şi în care putea să fie în continuare liber, în alt fel, dar liber.

Un aparat de fotografiat, un laborator foto în Muzeul de Literatură, un altul acasă, documente descoperite, oameni care aveau documente importante pentru istoria culturii româneşti, cărţi, străzi ale Iaşului, ascunse, pe care ştia să le afle, să le străbată, să le asculte, să le surprindă în lumina potrivită cu ce aveau de spus, să le treacă pe pelicula aparatului de fotografiat, apoi să redescopere lumina şi viaţa străzilor, caselor, prin procesul fotografic din laborator, de aici în fotografii, în expoziţii fotografice, în albume.

Muzeul devenise spaţiul lui sacru.

Apăruseră, însă, acum, alte nelinişti. Era prea mult dat uitării. Timpul, da, se aşezase peste locuri, case, documente, morminte, dar aceasta şi pentru că îi venise în ajutor uitarea oamenilor. Şi o anume stare de inerţie. Şi de neiubire... Şi au început proiectele; în unele s-a înscris, pe altele le-a provocat, pentru toate s-a implicat cu toată fiinţa lui ca să fie duse la capăt. Şi a găsit colaboratori, a găsit căi de armonizare, au fost renunţări, sacrificii de tot felul, niciodată cedări, ca să fie smulse uitării şi părăginirii case, documente, monumente şi morminte ale ctitorilor culturii şi ştiinţei româneşti, spaţii. Aşa au apărut expoziţii de fotografii (*Pe urmele lui Eminescu*), ghiduri de muzee, nenumărate albume de istorie culturală (*Nu ştiu alţii cum sînt – Ion Creangă*; *Iaşi, oraş al marilor destine*; *Prin Iaşii de odinioară*; *Ghidul Iaşilor*; *O zi la Iaşi*; *Iaşii între legendă şi istorie*; *Iaşi, oraşul din inimă*).

Aşa au apărut mai multe case memoriale, aşa casa şi întreg spaţiul Negruzzi de la Hermeziu-Trifeşti, exemplar prin forţa de dăruire a lui Liviu şi Olga Rusu.

Toate dintr-o nemărginită iubire pentru Iaşi, în primul rînd; şi cu convingerea că acest oraş, unic, va reveni în centrul vieţii spirituale româneşti.

A iubit Liviu Rusu Iaşul cu împătimire, a trăit acut sentimentul că Iaşul înseamnă un mod specific de *a fi*, de mare adîncime, a românilor. A crezut cu durere în nevoia de a trage fără încetare semnale de alarmă împotriva stării de nepăsare care se înverşunează să înainteze; peste timp şi peste oameni.

Să tragem mai departe aceleaşi semnale de alarmă. Cu siguranţă, nu vor fi zadarnice.

Convorbiri literare, nr. 11, 1999, p. 7
şi în volumul Constantin-Liviu Rusu, *Toamna vaporului. Confesiuni, memorii, amintiri*, Iaşi, Editura Erota, 2000, p. 175-176.

VAPORUL NU PUTEA SĂ NU EXISTE...

Cineva i-a spus, într-o zi, inspirat, fără îndoială, „Vaporul", cu o intuiţie care avea să-şi dezvăluie îndreptăţirea şi înţelesul mai tîrziu; la „bord" se aflau sau urcau personaje foarte diferite, în realitate sau numai la prima vedere, şi rămîneau, nu pentru că ar fi avut sau ar fi pornit în aceeaşi direcţie; s-ar spune mai degrabă pentru că se îndepărtau de aceeaşi direcţie, aceea de pe uscat, dar aceasta fără să o arate în vreun fel; urcau şi rămîneau, atît.

Privind în urmă, nu cu detaşarea pe care ţi-o dă trecerea timpului, ci retrăind fragmente din propria trecere prin timp, îţi dai seama că şi vaporul şi atmosfera de pe vapor fuseseră pregătite înainte, dar, pe nesimţite, fără un proiect anume, cu firescul unei stări de libertate pe care nu ţi-o apărai, ci o trăiai...

Cu această tărie respingeam, în tăcere atunci, la începutul drumului, adunaţi în aula I1 a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", studenţii toţi, „imperativul" conducerii de partid care ne aducea, pentru a treia oară, în „adunare generală": „Dacă nu ştiţi, vă învăţăm, dacă nu puteţi, vă ajutăm, dacă nu vreţi, vă obligăm!" şi nu-l sancţionam pe studentul de la secţia de Filosofie a facultăţii (reînfiinţată în anul acela), care fusese descoperit citind Platon! Aceiaşi studenţi care, invitaţi rînd pe rînd în faţa „conducerii", recunoşteau, fără nici un semn de reprobare, că-l ascultaseră şi aplaudaseră, şi după stingerea, „întîmplătoare" a luminii, pe Petru Comarnescu vorbind, în aceeaşi aulă a Facultăţii de Drept, despre arta religioasă la mînăstirile din Bucovina.

Apoi am intrat, sau am ieşit, fiecare, în chipuri diferite, dar toţi simţind ruptura, într-o lume strîmb sau fals aşezată...

Cum am ştiut de Vapor? Cînd am început să-l urcăm? Sau Vaporul, care oricum trebuia să fie, a fost după aceea, după ce a spus cineva „la vapor"?

O casă în centrul Iaşului, o parte, de fapt, dintr-o casă de colţ, pe strada 11 Iunie, azi Stroescu, aripa dinspre biserica Vovidenie, sau, nu mult mai departe spre linia de tramvai care despărţea şi desparte încă Filarmonica de Teatrul Naţional, o casă care nu semăna a vapor... Acolo locuia Liviu Rusu, devenit fără să ştie proprietar de vapor, pe un vapor fără hartă, fără busolă, fără echipaj, personaj între celelalte personaje, doar că nu trebuia să ajungă pe vapor, să urce, el *era* pe vapor.

În toţi anii de cînd ne-a fost dat să ne întîlnim l-am simţit pe Liviu Rusu un om liber. Un fel de a fi liber în timpul studenţiei, un alt mod după aceea, adică nu moduri de a fi, de fapt, ci de a se manifesta.

Ne-am apropiat mai mult după terminarea facultăţii cînd s-a întîmplat ca o lungă perioadă de timp să locuim la două străzi unul de altul, în preajma Filarmonicii. Eu, chiriaş norocos al unei familii de intelectuali de mare nobleţe şi deschidere umană, soţii Crivăţ, el avînd norocul unei mame extraordinare, care ne îngăduia pe toţi cîţi intram în casa aceea, şi pe toţi care rămîneau peste noapte. Ea ştia bine că Liviu, care multă vreme părea să nu-şi afle un rost sau să nu vrea să afle/să-şi facă „un rost în viaţă", avea înlăuntrul lui o lume care trebuia apărată. Într-un anumit sens, norocul a fost şi al meu; înţeleg asta chiar mai mult acum, cînd pare că înstrăinarea se aşează tot mai agresivă între oameni. Norocul a fost şi al meu pentru că această femeie extraordinară, de o rară blîndeţe, reuşind să-şi ascundă o stare de tristeţe pe care i-o descopereai atunci cînd nu şi-o mai putea stăpîni, mai mult în privire, sau cînd îi era foarte greu, sau cînd găsise sau i se păruse că găsise o nouă cale pentru „aşezarea" lui Liviu, suna la uşa casei în care locuiam în Ştefan Gheorghiu, astăzi Theodor Burada, tot o casă de colţ.

Pe vapor doamna Maria apărea rar, dar era căldura din sobe, era ceai cald, erau cartofi copţi în sobă, înainte de a începe să facă asta Olga, colega

noastră pe care Liviu ne-o furase definitiv încă din anii de studenţie, că prea era misterioasă în toată fiinţa ei...

Se retrăsese de demult într-o singură cameră, restul pentru Liviu şi pentru Olga, şi pentru cei care veneau şi rămîneau, unii mai mult, Ioanid Romanescu, alţii, pînă cînd îşi aminteau să plece, dacă nu era prea dimineaţă. Şi nu erau puţini cei care veneau... cîţi sînt cei care au rămas ai vaporului, pe vapor.

Dintre cei care întîrziau, cel mai gălăgios era Mache, aşa-i spuneam lui Stelian Baboi încă din studenţie, gălăgios la şah, oarecum plăcut gălăgios, dovedindu-se inofensiv, cu toate ameninţările, mereu repetate, gălăgios şi cînd vorbea despre ultimele lui scrieri, primind cu plăcere, chiar dacă simulînd că-şi asuma şi ironia cu care i se făcuse caracterizarea devenită supranume: „ultimul mare clasic în viaţă”...

Într-un fel, din urmă, reţinut, venea Cristian Simionescu; se uita cu ochi mari, cu o privire deschisă, la toţi din încăperea cu pereţii-rafturi de cărţi, vrînd şi nevrînd să vorbească despre el, pînă îl provoca Liviu şi atunci vorbea mai mult despre proiecte, rar îşi rostea din versurile lui, aspre, care aveau să fie parte din poeme, după un timp, mai ales poeme lungi.

Pe marginea patului de lîngă sobă îl găseai mai întotdeauna pe Lică – Vasile Ambrozie – fără să ştii cînd a venit. Era cel mai adesea tăcut, proaspăt profesor de matematică sau de fizică sau de amîndouă. Şi pictor, sau, de fapt, cu adevărat, el era pictor. O stăpînire deplină a formelor geometrice şi a culorii, în pînzele pe care le aducea şi le aşeza tot în tăcere pe unde găsea un spaţiu liber. Avea apoi să se însingureze; continua să picteze, poate pictează şi astăzi, dar fără forţă, şi parcă fără convingerea că trăieşte cu adevărat. Rătăceşte, cheamă, aşteaptă...

Cel mai prezent era Ioanid Romanescu, se confundase oarecum cu Vaporul; venea de la Voineşti mai întîi, apoi de la Bacău, şi o vreme chiar din Iaşi, de la „Cronica”. Fumînd mult, jucînd şah, cîştigînd mereu printr-un joc în care „calculul matematic” se întrecea cu fantezia, spre disperarea lui Mache, care-l provoca mereu, sau a lui Virgil Cuţitaru, rătăcit şi el cîteodată pe puntea vaporului. Sau retrăgîndu-se în ceea ce, de regulă, era bucătăria. De aici sau dintr-un alt spaţiu al casei luată în stăpînire de vaporeni ajungeau pînă la noi şi trecea afară, noaptea tîrziu, sunetul grav al trompetei de care, de la o vreme, Ioanid nu se mai putea despărţi. Şi tot de aici apărea, cînd nu te aşteptai, declamînd cîte un vers care i se părea lui extraordinar, iar nouă prea abstract, şi-i ceream să ni-l „traducă”. Asta la început, pentru că foarte curînd aveam să cunoaştem un alt Ioanid, mai puţin exuberant, mereu nemulţumit, lăsîndu-ne să citim singuri cîte o poezie sau mai multe cu mare zgîrcenie, dar vrînd totdeauna să ne ştie părerea; cîteodată, tot pe neaşteptate, rostindu-şi singur cîte un poem, cu o tot mai vizibilă atenţie pentru muzicalitatea expresiei, dar şi pentru încărcătura cea mai nuanţată, semnificativă a cuvîntului, pe care ne

provoca să o descoperim. Sau poate că mai degrabă se verifica pe sine. Rafinamentul expresiei poetice avea să devină în timp proba la care se va supune cu o rară îndărătnicie şi cu smerenie în raporturile sale cu limba română; singură încrederea în virtuţile deosebite ale limbii române şi în rosturile poeziei egala încrederea pe care o avea, deranjant pentru unii, în forţa lui creatoare. Limba, poezia şi muzica au devenit zeităţile lui Ioanid Romanescu...

Lumea din afară, a „uscatului", părea să nu existe, iar pe vapor nimic nu părea să tulbure starea de libertate şi de deschidere spre prietenie în care se întîlnea gălăgia lui Mache cu tăcerea lui Lică, cu sunetele trompetei lui Ioanid sau cu rostirea sacadată a unor versuri care-l obsedau, sau care se aşezau în strofe, cu privirile întrebătoare ale lui Cristian, cu neliniştile mai ascunse ale lui Liviu, cu tăcerea răbdătoare a Olgăi... cu apariţia neaşteptată a lui Damian, cu venirea şi plecarea altor „pasageri".

Cîţi erau „pasageri"?

Mai tîrziu aveam să ştim că o listă a pasagerilor vaporului cineva o făcea. Evident, măsură de prevedere pentru caz de naufragiu!...

....

Vaporul? N-a fost un naufragiu. Şi poate nici o abandonare, dar pe vapor am început de la un timp să urcăm tot mai rar, chiar dacă unii am mai deschis încă multă vreme uşa casei din 11 Iunie... dar „pasagerii" începuseră să se aşeze sau să se risipească, unii s-au aşezat chiar bine, uitînd vaporul, lăsîndu-se înghiţiţi de uscat, alţii purtînd vaporul cu ei, în toate drumurile lor.

Liviu Rusu s-a aşezat şi el, prin grija acelei femei deosebite care ne înnobilase într-un fel pe toţi – mama lui – şi care a putut apoi să plece liniştită, lăsîndu-l pe Liviu în spaţiul pe care-l ştia – cine ştie de unde – al lui; se aşezase Liviu Rusu într-o lume în care îţi puteai alege timpul în care să te simţi liber, fără a deranja. Pentru că începuse de-acum să deranjeze cel mai mult constatarea că undeva există cineva care este şi se simte liber. Şi Liviu Rusu nu era, de fapt, un luptător, dar nici n-ar fi acceptat să-şi piardă starea de libertate... Am înţeles aceasta mai ales din tăcerea lui prelungită în vizita pe care mi-o făcuse în casa din Şt. Gheorghiu, unde intrase foarte rar.

S-a aşezat Liviu Rusu la Muzeul Literaturii Române din Iaşi. Îşi găsise spaţiul potrivit cu cine ştie ce fibră ascunsă în fiinţa lui şi în care putea să fie în continuare liber. Iar, aici, Liviu Rusu a înţeles că nu mai poate rămîne pasiv, că trebuie să înceapă bătălia cu timpul... El, care pentru sine, nu fusese un luptător... Era prea mult dat uitării şi prea mult falsificat. Pe vapor se putea fără hartă şi fără busolă; trebuia evitat doar uscatul, cu orice preţ. Aici, şi harta şi busola erau obligatorii. Timpul se aşezase peste locuri, case, documente, morminte, pentru că îi venise în ajutor uitarea omului – inconştientă sau programată. Şi neiubirea.

....

A fost mai întîi albumul *Vreme trece, vreme vine... – Eminescu*, realizat în colaborare (1976), gîndit şi dus la capăt în casa din 11 Iunie, după îndelungi şi în diferite locuri cercetări şi preluări fotografice, după multe nopţi în care, pe neştiute, se refăcea atmosfera de pe Vapor, vaporul care nu naufragia...

A fost apoi *Nu ştiu alţii cum sînt... – Ion Creangă.*

Au fost şi fotografii pentru „autofinanţare", dar şi expoziţii fotografice (*Pe urmele lui Eminescu*), ghiduri de muzee ieşene, între ele, mai tîrziu, un ghid *sui-generis – Cimitirul Eternitatea* – care cimitir, înainte de a fi obiectiv al aparatului de fotografiat, sau în acelaşi timp, a fost, prin mai multe morminte (A. Philippide, Gh. Ivănescu, Ioanid Romanescu) obiectiv al despărăginirii şi al dreptei aşezări a valorilor şi după moarte.

Aşa au apărut mai multe case memoriale, între acestea casa şi întreg spaţiul Negruzzi de la Hermeziu-Trifeşti, exemplu de dăruire din partea lui Liviu şi Olga Rusu, model de ce înseamnă a trăi, mai întîi tu însuţi, timpul în care te-ai cufundat pentru o vreme şi a-l reconstitui cu încărcătura necesară pentru a face ca şi alţii să iasă din vremea lor cotidiană.

....

Vaporul care devenise casa lui Liviu Rusu a fost, pentru că nu putea să nu fie, pregătit fiind de anii unei studenţii în care starea de libertate şi starea de solidaritate se sprijineau reciproc, într-un mod cu totul firesc. Dar a putut să fie pentru că unii din aceşti studenţi, după ce n-au mai fost studenţi, nu se puteau aşeza pe uscat, neînstare fiind să pătrundă sensul „prea ascuns", fără îndoială, al legilor uscatului... Şi nu-l vor înţelege nici după ce se mai risipiseră o dată, fiecare pe alt drum, iar casa din 11 Iunie azi era, părea să fie o casă oarecare din preajma Filarmonicii, nu departe de Teatrul Naţional.

Ne-am despărţit, simplu ca întotdeauna, ca şi cum urma să ne vedem peste doar cîteva zile în curtea casei Pogor, la începutul lui mai 1999. Îmi vorbea atunci despre cel mai apropiat proiect, un alt album *Eminescu*...

* * *

Aveam să ne întîlnim, în toamnă, mai mulţi dintre cei de pe vaporul anilor '60-'70, şi încă mai mulţi în primăvara lui 2000... „A fost foarte greu pentru sculptor să-i surprindă expresia feţei" – îmi spunea Olga cu o voce care nu mai era a ei.

Cine ar putea spune dacă Liviu Rusu plecase liniştit sau luase cu el alte nelinişti...

Vaporul? Sigur nu naufragiase...

În volumul Constantin-Liviu Rusu, *Toamna vaporului. Confesiuni, memorii, amintiri*, Iaşi, Editura Erota, 2000, p. 244-249.

MIHAIL IORDACHE AL SUCEVEI

Poate că atunci, în 1962, la absolvirea Facultăţii de Filologie din Iaşi, Mihail Iordache nu putea să nu se ducă la Suceava. Mai tîrziu, însă, s-ar putea spune cu o anume înţelegere a vieţii şi în temeiul unei obişnuinţe înstăpînite – putea foarte bine să-şi ia zborul spre Iaşi sau spre Bucureşti. Numai că profesorul Mihail Iordache nu putea să nu rămînă pentru totdeauna la Suceava. Devenise al Bucovinei, mai mult decît el însuşi credea cînd se numea „bucovinean prin adopţiune", pe măsură ce această lume din Ţara de Sus – oameni, locuri, istorie, cultură – începuse să facă parte din însăşi fiinţa lui.

Vorbea cu patos despre Suceava Mihail Iordache, schimbîndu-şi foarte repede stările, amărăciune că e uitată sau ea însăşi adormită, fermitate în voinţa de a o trezi. Credea şi se îndoia că e posibil, ştia că nu e imposibil. Visător şi dinamic, două însuşiri care cel mai adesea se resping, în personalitatea lui Mihai Iordache se sprijineau reciproc. De aceea, ceea ce pentru alţii, privind din exterior, ar fi putut să fie şi chiar ar fi fost un impediment, de profesorul Mihail Iordache a fost înţeles ca un privilegiu şi o şansă. Să visezi, să creezi, să vrei, să te baţi să impui ceea ce nu poate fi ignorat fără vină: o lume umană şi culturală de excepţie, într-o parte a României în care întrebările fiinţei (umane şi naţionale deopotrivă), oricît le-ar modifica vremurile, nu-şi pot pierde încărcătura proprie.

Cărturar autentic, profesorul Mihail Iordache nu mai putea să nu rămînă la Suceava din momentul în care a perceput exact încărcătura întrebărilor lumii de aici, întrebări care au început să-l urmărească neliniştitor şi să-l determine să nu le lase fără răspuns. Suceava trebuia să-şi reia locul, să-şi reafirme, de fapt, locul de drept în spaţiul şi viaţa culturii româneşti. Nu pentru că Suceava a fost cetate de scaun, ci pentru că aici, pe de o parte, exista un fond cultural de veche şi semnificativă identitate românească, care se impunea a fi apărat şi dezvoltat, expresie a unei creativităţi specifice care cerea condiţii adecvate de mainfestare, pe de altă parte, fosta cetate de scaun era punct de referinţă pentru partea de Nord a Bucovinei, în care identitatea românească s-a aflat în permanenţă ameninţată, începînd cu anexarea de către Imperiul Austriac, continuînd după anexarea de către Imperiul Sovietic, precum şi, paradoxal, după dezmembrarea acestuia.

Cele peste trei decenii, cît i-a fost îngăduit de destin să caute răspuns la întrebări, sînt marcate de efortul de a face din Suceava un important centru de învăţămînt şi cultură din România şi totodată un permanent şi sigur sprijin pentru apărarea şi dezvoltarea identităţii spirituale româneşti din Bucovina considerată în întregul ei.

Vremurile au fost mulţi ani potrivnice, iar cînd au devenit favorabile s-au arătat foarte grele. Dar Mihail Iordache, cu neslăbită tenacitate şi dăruire totală,

a înaintat, cînd a fost nevoie, contra curentului, cînd a fost posibil provocînd curentul sau orientînd direcţia curentului, urmărind în permanenţă cele două ţinte: 1) dezvoltarea învăţămîntului şi culturii la Suceava, 2) apărarea identităţii spirituale româneşti în partea de nord a Ţării de Sus. În amîndouă direcţiile s-a implicat deopotrivă ca profesor şi ca promotor al valorilor culturale autentice; „catedra" sa se afla alternativ în una din aulele Universităţii „Ştefan cel Mare" din Suceava şi în spaţiul unor reviste de cultură. În amîndouă spaţiile apoi, o parte din construcţie i se datora. Pentru că Mihail Iordache nu s-a mulţumit niciodată să constate absenţele, dificultăţile, piedicile, şi nici să calculeze greutatea sarcinii pe care şi-o lua, asumîndu-şi toate riscurile. S-a bătut înainte de revoluţie pentru apărarea măcar a unei componente filologice la Suceava, după desfiinţarea institutelor pedagogice. S-a bătut după revoluţie, odată cu înfiinţarea Universităţii „Ştefan cel Mare", pentru reîntemeierea învăţămîntului filologic. Decan al Facultăţii de Litere şi Ştiinţe, a înfruntat cu un optimism molipsitor dificultăţi de toate tipurile: proiectarea unui Plan de învăţămînt, structurarea facultăţii şi a catedrelor, asigurarea unui corp profesoral de înaltă competenţă universitară şi prestigiu ştiinţific, constituirea unei baze materiale adecvate, identificarea soluţiilor potrivite privind spaţiul didactic. Le-a realizat în timp, cu o imensă cheltuială de energie, contracarată de o la fel de mare bucurie a lucrării pentru un scop care merita orice sacrificiu. A dat întîietate corpului profesoral şi actului didactic; a acoperit, cu o rară capacitate de convingere, cursuri cu profesori de la alte universităţi, într-o primă etapă, a acoperit el însuşi, cu competenţă, mai multe discipline, a ştiut apoi să formeze un corp profesoral propriu. A adus în Facultate mulţi tineri, i-a orientat spre perfecţionare prin doctorate, mergînd pînă a le identifica la diferite universităţi din ţară conducătorul de doctorat. Totul în perspectiva dezvoltării Facultăţii. Era o bucurie rară să discuţi cu profesorul Mihail Iordache în legătură cu toate aceste „întreprinderi"... Te mobiliza entuziasmul lui, optimismul care refuza să cedeze şi după ce societatea românească începuse să intre din nou în starea de nemişcare.

Şi în timp ce aşeza, împreună şi cu ajutorul celor care se lăsau molipsiţi de optimismul şi entuziasmul lui, bazele învăţămîntului filologic sucevean în noile condiţii, Mihail Iordache făcea şi alte eforturi şi aducea de peste Prut, din nordul Bucovinei şi din Basarabia, serii de tineri care, alături de studenţii din România, în amfiteatre şi cămine, să-şi reaşeze şi, întorşi acasă, să reaşeze fiinţa românească în albia originară. Acestui sens: spre Suceava, i-a adăugat Mihail Iordache şi sensul invers. A sprijinit organizarea şi desfăşurarea, la Cernăuţi, a unei Conferinţe internaţionale (mai multe ediţii) privind problemele dezvoltării şcolii româneşti din regiunea Cernăuţi, din ţinutul Herţei şi din alte părţi locuite de români în Ucraina, a iniţiat şi a orientat dezvoltarea unor raporturi de colaborare directă între Universitatea din Cernăuţi şi Universitatea din Suceava, între şcolile din cele două regiuni.

În celălalt plan, complementar, al dinamicii vieții culturale, cărturarul Mihail Iordache a considerat fundamentală o publicație culturală la Suceava, care să asigure introducerea creatorilor de literatură din această parte a țării într-un dialog al valorilor spirituale românești care să impună atenției o lume pe nedrept uitată/împinsă spre margine. Și dacă, înainte de revoluție, orice inițiativă de întemeiere a unei noi reviste era privită cu suspiciune și respinsă cu pretextul, la îndemînă, al dificultăților financiare, tot a fost o izbîndă și o bucurie pentru Mihail Iordache apariția publicației „Pagini bucovinene" – găzduită ca supliment de revista „Convorbiri literare", pregătind terenul pentru „Bucovina literară", după 1990. Și „Pagini bucovinene" și „Bucovina literară" aveau să dea prioritate creatorilor din regiune, fără a ignora, însă, mișcarea literară general-românească.

În această perspectivă, critica lui Mihail Iordache, în cea mai mare parte critică de întîmpinare, dar și critică de interpretare a profilului unor scriitori încă în devenire sau deja formați este exemplară. Mihail Iordache, profesor prin vocație, practică o critică de mare deschidere, spre înțelegerea cărții în specificitatea lumii pe care scriitorul o întemeiază și spre orientarea cititorului. Stăpînind exigențele criticii foiletonistice, el nu face concesii de nici un fel, și pentru că înțelege spațiul unei reviste de cultură ca o alternativă la spațiul academic, și pentru că își controlează în mod riguros propriile opțiuni printr-un remarcabil simț al valorilor. Nu se extaziază și nu demolează. Apreciază sau ironizează, de fiecare dată, cu măsură, urmărește pe mulți dintre creatori, pe poeți mai ales, unii descoperiți îndată după ieșirea în public, cu o exactă intuiție, și a valorii, și a specificului, de la debut pînă la maturizare. Definește sintetic profiluri individuale sau analizează cu mijloacele hermeneuticii și poeticii moderne creații literare. Disponibilitățile sale exegetice, vizibile în critica din cele două publicații sau din altele, „Convorbiri literare", „Semn", se relevă în mod deosebit în studii de amploare, precum monografia consacrată lui Adrian Maniu, sau cele aprofundînd creația lui Eminescu, Blaga, Mihail Sadoveanu, Nichita Stănescu, apărute în volume colective sau rămase inedite și publicate de colegii de la Suceava în *Singurătatea și tristețea oglinzilor*, două volume, tipărite sub îngrijirea fostului său student și discipol, Mircea A. Diaconu, în 2001, la Editura Timpul din Iași.

Dăruit, deopotrivă, în tot ce a inițiat și întreprins, Țării de Sus, unde a ajuns „prin adopțiune" și a rămas prin iubire și printr-o încredere reconfortantă în valorile spirituale de aici, deloc provinciale, și învățămîntului academic, cu includerea cercetării științifice ca o componentă fundamentală, profesorul Mihail Iordache a înțeles că nici un efort nu poate fi prea mare pentru a scoate învățămîntul superior sucevean din „granițe locale". Din aceeași perspectivă a dinamizării vieții științifice, a considerat ca principală exigență invitarea la Suceava a unor personalități marcante ale învățămîntului și științei contemporane din România și din alte țări europene, pentru a susține cursuri și

conferinţe în amfiteatrele Universităţii „Ştefan cel Mare" şi pentru a institui aici un centru al unor dezbateri importante în ştiinţele umaniste. Şi începutul, bine pregătit, avea să-l facă Eugen Coşeriu, profesor la Tübingen, lingvistul român care s-a impus ca una din cele mai puternice personalităţi ale ştiinţei limbii şi filosofiei culturii în secolul XX. De îndată ce a aflat de prezenţa lingvistului la Iaşi, unde, în aprilie 1992, savantului i s-a decernat titlul de *Doctor Honoris Causa* al Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" şi a susţinut cursuri de filosofia limbajului şi culturii, Mihail Iordache a proiectat, printr-un dialog temeinic susţinut, un program de întîlnire a acestuia cu studenţii, profesorii şi oamenii de cultură din Suceava, mai întîi, ceea ce s-a întîmplat în acelaşi an. Încurajat de reuşita acestei deschideri, a trecut imediat, în toamna lui 1992, la organizarea unui *Colocviu de Semiotică/Ştiinţe ale limbajului*, pe care îl va susţine de-a lungul a trei ediţii (urmate de alte ediţii, după plecarea prematură a iniţiatorului lor), la care au participat, alături de Eugen Coşeriu, personalităţi de primă mărime din principalele centre academice şi ştiinţifice din România, Republica Moldova, Ucraina, Franţa, Germania, Danemarca, Cehia etc. Din aceeaşi înţelegere, foarte exactă, a condiţiilor intrării în circuitul vieţii ştiinţifice, Mihail Iordache, ajutat de colegii mai tineri, s-a preocupat şi de publicarea în volum a textelor comunicărilor supuse dezbaterii în amfiteatru, aproape toate în limbi de circulaţie internaţională. Suceava devenea astfel nu numai un centru academic cunoscut, dar şi punct de referinţă pentru oamenii de ştiinţă din diferite puncte ale lumii.

Colegii din Suceava au dat celor două volume de critică titlul *Singurătatea şi tristeţea oglinzilor*, un titlu avut, se pare, în vedere de criticul însuşi, care, într-adevăr, recurge în repetate rînduri în interpretarea personalităţii şi creaţiei scriitorilor la metafora *oglinzii*. Prin aceeaşi metaforă se poate interpreta şi „lucrarea" eminentului profesor Mihail Iordache. Tot ceea ce a întreprins el, dacă se priveşte cu atenţie, dă „chip şi formă" unei idei: *şi în condiţii foarte grele, dacă există armonie deplină între dăruire şi competenţă, întemeierea e posibilă.*

În volumul *Evocări – Mihail Iordache*,
Timişoara, Editura Augusta, 2003, p. 26-32.

PLECAREA POETULUI

A plecat Mihai Ursachi... Aşa se spune şi, într-un fel e şi adevărat; doar am fost prezenţi la plecarea lui, la plecarea cea din urmă a Poetului... despre alte/celelalte plecări am aflat altfel şi cu întîrziere.

A plecat mai întîi într-o vreme bolnavă, dar în care studenţii din primul an de la Facultatea de Filologie-Istorie-Filosofie a Universităţii ieşene refuzaseră să sancţioneze un coleg care fusese descoperit citind Platon.

În 1964, pe cînd era în anul IV, Mihai Ursachi, cel mai liber dintre noi, se hotărîse să-şi apere condiţia de libertate luînd în piept apele Dunării şi asumîndu-şi riscurile trecerii dincolo, pe celălalt mal. Nu pentru că s-ar fi lăsat înşelat de iluzia că dincolo, pe celălalt mal, „trădătorul" Tito, care înţelesese să se elibereze de dictatul lui Stalin, ar fi fost în stare să se elibereze şi de dictatul dogmei comuniste. Important era pentru el să se smulgă din strînsoarea de pe malul românesc. N-a fost să fie... Şi au urmat trei ani în care pereţii închisorii erau chiar vizibili. Dar între ei, atîtea fiinţe libere! Întîlnirea cu Al. Zub, cu Al. Paleologu, adîncimea şi autenticitatea comunicării cu ei şi cu sine au deschis alt drum spre eliberarea fiinţei, iar cei trei ani de libertate interioară au fost fără îndoială hotărîtori pentru aşezarea lui Mihai Ursachi în raport fără echivoc cu „maşina de foc a destinului". Acum se lasă luat în stăpînire de fiinţa lui poetică, singura suveranitate pe care o va accepta.

A plecat apoi a doua oară, în 1981, tot într-o vreme bolnavă, cînd închisoarea cu pereţi invizibili devenea din ce în ce mai agresivă, a plecat într-o altă parte a lumii, ca să comunice, cu studenţi din universităţi americane, în mod liber, despre poezie şi filosofie şi despre condiţia fiinţei umane. La plecare lăsase, în mai multe volume, o lume poetică singulară în poezia românească, o poezie care venea de departe şi de demult şi care îşi dezvăluia esenţa încă din titluri-fereastră de intrare: *Diotima*, *Arca* – un spaţiu miraculos în care fiinţa umană îşi poate afla salvarea, redescoperindu-şi în stratul cel mai de adîncime sacralitatea Sinelui.

Imediat după decembrie 1989 avea să se întoarcă acasă. Nu pentru că acum era liber să se întoarcă, nici pentru că numai acasă s-ar fi simţit el însuşi – libertatea de a fi el însuşi şi-o cucerise de mult –, ci fiindcă fiinţa îi fusese luată în stăpînire de o speranţă. A crezut pentru un timp că românii trebuie şi pot să dărîme ziduri şi să desfiinţeze hotare artificiale, că românii pot fi din nou împreună şi că fiinţa lor îşi poate regăsi unitatea. Apoi nu a mai crezut, erau ziduri interioare care nu se lăsau dărîmate, şi hotare care nu se voiau înlăturate. Şi s-a adîncit într-o stare de însingurare, pe care i-am ignorat-o sau i-am respectat-o...

Acum a plecat din nou, într-o altfel de călătorie, pregătită de mult („Iubito, acum voi pleca spre un ţărm cunoscut/ să nu-ţi fie teamă calea e scurtă/ şi fără primejdii păduri melifere/ îşi scutură floarea de-o parte şi alta"). Şi a ieşit şi din însingurare: „În stele e patria mea/ în nebuloasele metagalactice..."

Întoarcerea din urmă („să nu-ţi fie teamă voi veni îmbrăcat/ în altfel de straie şi s-ar putea/ să nu mă cunoşti poate că/ voi avea alt chip să nu-ţi fie teamă") Poetul ne-a încredinţat-o nouă; în „mahalaua celestă a Ţicăului", unde „zidarul, fratele său", „a vrut să clădească o piramidă" şi unde „bătrînii cronologi" ştiuseră exact că aveau să plece de tot după „şaisprezece mii de ani", „într-o marţi înaintea Floriilor", *el duce pe umăr un crin ca pe-o puşcă.*

Dacia literară (serie nouă), anul XV, nr. 3, 2004, p. 59.

TERESA FERRO

Prezentă la ediţii precedente ale Simpozionului organizat anual de Institutul de Filologie Română „A. Philippide", profesoara Teresa Ferro îşi anunţase din vreme participarea şi la ediţia de anul acesta. Tema generală: *Români majoritari/români minoritari: interferenţe şi coabitări lingvistice, literare şi etnologice* intra în sfera ei de preocupări. Dar, între timp, la 7 iunie, Teresa Ferro s-a întors la Scicli, o localitate încărcată de istorie, între Siracusa şi Ragusa, unde se născuse în 1956, şi unde îşi construise fiinţa, în care se confundă – în adîncul ei – cu lumea atît de deosebită a Siciliei, lume purtată apoi cu sine în nord-estul peninsulei italice, în Friuli, la Universitatea din Udine, profesoară de Limba şi literatura română, domeniu pe care îl va acoperi mai mulţi ani (1997-2005), concomitent, şi la Universitatea din Catania, printr-o navetă consumatoare de energie, de timp şi de sănătate.

Interesul pentru limba română i-a fost trezit, direct, de lingvistul Giuseppe Picillo, indirect, de studiile lui Matteo Bartoli şi de cunoaşterea raportului lingvistului italian cu Sextil Puşcariu, pentru a-i fi întărit, apoi, pe durata perfecţionării în filologie romanică (1989-1990), la Centrul de Studii de Lingvistică Romanică de la Strasbourg. În acest context îşi va fi asumat ideea că limba română este indispensabilă în studiul comparativ, diacronic şi/sau sincronic al limbilor romanice.

Fără a abandona domeniul filologiei romanice, dimpotrivă, luîndu-l ca temei, Teresa Ferro a făcut din limba şi cultura română principala componentă a cercetărilor sale ştiinţifice şi a activităţilor universitare. Licenţiată în Filologie clasică (în 1980) la Universitatea din Catania, cu studii de specializare apoi în Filologie modernă, la Universitatea din Bologna, elevă a lui Giuseppe Picillo, cu care a şi colaborat în anii '80, publicînd mai multe studii, Teresa Ferro se adînceşte în studiul limbii române din multiple perspective, în varianta orală, sub aspect dialectal, în varianta literară, în diacronia ei, cu atenţie specială arătată perioadei medievale. Perspectiva este în permanenţă comparativă sau poate mai exact integratoare; limba română este interpretată în structura şi în dezvoltarea ei specifică, cu abordări din unghiuri noi, în raport cu latina şi cu limbile romanice, cu dialectele limbii italiene, cu limbile balcanice. Rezultatele cercetărilor sale au fost prezentate la congrese şi conferinţe internaţionale din Italia, România, Franţa, au fost exprimate în studii substanţiale publicate în reviste de specialitate din România şi Italia, în volume colective sau în volume monografice. Pentru parcursul ştiinţific şi universitar al românistei Teresa Ferro este semnificativ că primul studiu monografic l-a reprezentat teza de doctorat, *I parallelismi romeno-italiano meridionali*, susţinută în 1990 şi publicată în 1991, studiu urmat, la numai un an, de monografia *Latino e lingue balcaniche nella formazione del romeno*, publicată tot la Catania, interpretare

originală a identităţii limbii române prin luarea în atenţie a întîlnirii dintre limbile balcanice şi limba latină. După un deceniu va aduna în volum mai multe studii, publicate între 1983-1989, în diferite reviste şi volume colective sau numai susţinute la manifestări ştiinţifice internaţionale, consacrate aceleiaşi teme: identitatea limbii române între celelalte limbi romanice. Volumul, intitulat *Latino, romeno e romanzo* va apărea, în 2003, la Editura Dacia din Cluj. Între studiile publicate aici, unele introduc în perspectivă comparativă dialectele italiene: *Limba română şi dialectele italiene meridionale: concordanţe ipotetice sau reale?*, *Concordanze dei dialetti italiano-meridionali con l'area balcano-romanza: la protesi di* **a**-, *Note sugli sviluppi del latino* **au** *in romeno e nei dialetti siculo/calabro/solentini.*

Participantă activă (adesea moderînd diferite secţiuni) la manifestări ştiinţifice internaţionale, Teresa Ferro a organizat ea însăşi colocvii, simpozioane, dezbateri ştiinţifice, propunînd teme în care cercetarea lingvistică era integrată în cîmpul amplu al filologiei în înţeles clasic. Între acestea, poate cel mai important, prin aria de cuprindere a comunicărilor ştiinţifice, prin participanţi şi, totodată, prin contextul în care s-a desfăşurat, a fost Colocviul „Romania e Romània", organizat la Universitatea din Udine, în septembrie 2002, în memoria lui Eugeniu Coşeriu, de puţină vreme plecat dintre cei care îl aşteptau să vină sau să revină în amfiteatre academice sau în săli de congrese. Profesoara a orientat tematica manifestării în perspectiva descrisă de un titlu coşerian, *Limba română în faţa Occidentului*, perspectivă lărgită, însă, şi la literatură şi la cultură în general. Lucrările prezentate la Colocviu au fost publicate în volum anul următor, 2003, la Editura Forum din Udine, cu titlul *Romania e Romània* şi subtitlul *Lingua e cultura romena di fronte all' Occidente*. Comunicările, susţinute de specialişti de la universităţi din România, Italia, Franţa, Austria (Marius Sala, Maria Iliescu, Sanda Rîpeanu, Al. Niculescu, Florica Dimitrescu, Rodica Zafiu, Ileana Oancea, Ion Aurel-Pop, Lorenzo Renzi, Gh. Carageani, Marco Cugno, Cesare Alzati, Francesco Guida, Angela Tarantino ş.a.) au introdus în dezbatere deopotrivă probleme de lingvistică romanică şi românească, de literatură, de istorie literară, de poetică, de cultură, de istorie a românilor.

Un loc aparte în sfera de cercetări a românistei Teresei Ferro l-a ocupat prezenţa limbii române în textele misionarilor catolici. Cea mai importantă contribuţie în acest sens o reprezintă volumul tipărit la Cluj, în 2005, *I missionari cattolici in Moldova. Studi storici e linguistici*, în care sînt relevate aspecte esenţiale ale limbii române în perioada medievală şi premodernă. În raport strîns cu această direcţie se află şi numeroasele studii în care lingvista a urmărit modul în care percep limba română intelectuali italieni, călători în Ţările Române sau veniţi în alt mod în contact cu limba şi cultura românească, la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea. Studiile sînt exemplare pentru modul în care Teresa Ferro integrează interpretările sau

numai reflexiile acestora – Francesco Grisellini, de exemplu, sau Carlo Cataneo, în studiul *Gli intellettuali italiani e la lingua romena tra la fine del Settecento e i primi decenni dell' Ottocento*, în volumul *L'Italia e l'Europa centro-orientale attraverso i secoli*, Brăila-Veneţia, 2004, sau cum urmăreşte, în probabil ultimul său studiu, *Le consonanti labiali e dentali velarizzanti nei testi Barattani-Berardo (Biblioteca dell' Archiginnasio di Bologna)*, tipărit în anul 2006, în Anuarul Institutului Român de Cultură şi Cercetări Umaniste de la Veneţia, fenomene dialectale specifice limbii române, aşa cum sînt acestea reflectate în „caietul" a doi preoţi misionari, Barattani şi Berardo, din fondul Mezzofanti. Pe acest teren, al limbii române medievale şi premoderne, în mai multe din cercetările sale, cartea veche românească – textele religioase – constituia principala sursă de ilustrare şi argumentare a unor interpretări, privind deopotrivă aspecte ale limbii române şi rolul important pe care l-au avut cărţile religioase, traduceri şi creaţii originale, în dezvoltarea limbii române ca limbă de cultură. În aceaşi perspectivă şi-a înscris profesoara şi comunicarea susţinută la Veneţia, la Colocviul Internaţional „Mihai Eminescu", *Alcuni aspetti del pensiero linguistico di Mihai Eminescu* şi publicată în *Actele Colocviului (Atti del Convegno „Mihai Eminescu")*, apărute, în 2001, la Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi.

În intervenţiile sale, la colocvii şi congrese, în studiile publicate, Teresa Ferro s-a impus printr-o rigoare ştiinţifică exemplară, dincolo de care nu putea rămîne nesesizată o pasiune profundă pentru limba, cultura şi istoria românilor. Strunită de rigorile argumentaţiei în plan ştiinţific, această pasiune se manifestă în toată plinătatea şi cu o extraordinară deschidere în plan didactic, în învăţămîntul universitar şi în promovarea culturii române în afara Universităţii, cu adresare spre comunitatea românească şi spre lumea italiană invitată la o mai exactă cunoaştere. Mai mult decît oricare din româniştii italieni, Teresa Ferro a împletit în permanenţă comunicarea în diferite moduri a rezultatelor cercetării ştiinţifice privind limba şi cultura română, raporturile româno-italiene în diferite planuri, cu activităţile de promovare a cunoaşterii limbii şi culturii române în Italia, a raporturilor româno-italiene.

În colaborare cu Institutul Român de Cultură şi Cercetări Umaniste de la Veneţia, a organizat, la Udine, *Întîlnirile de primăvară şi de toamnă*, destinate culturii româneşti, cu invitaţi din Italia şi din România. Cu Muzeul Regional de Istorie a organizat, în 2001, o dezbatere, la care am avut privilegiul să fiu invitat, pe marginea frescelor mînăstirilor din Bucovina, reproduse printr-o expoziţie fotografică de înalt nivel – motiv de uimire pentru participanţii, foarte numeroşi, la dezbatere.

La Università degli Studi din Udine, studiul Limbii, literaturii şi culturii române şi-a cîştigat, în timp, o poziţie de vîrf, la Departamentul de Germanistică şi Romanistică al Facultăţii de Litere, prin numărul mare de studenţi, mai numeroşi decît la universităţile italiene cu tradiţie în această direcţie, la ambele

nivele de studiu din structura model Bologna, prin tineri care sînt orientaţi în cercetări doctorale cu teme privind limba şi cultura română. A ajuns la acest rezultat profesoara Teresa Ferro prin modul inteligent în care a structurat planurile de învăţămînt, prin tenacitatea şi puterea de convingere cu care a atras absolvenţi prin dialoguri directe purtate în licee din Udine şi din alte oraşe din provincie şi mai cu seamă prin instituirea unui raport de mare deschidere, de apropiere umană şi academică totodată, de studenţi, de studenţii pe care i-a iubit şi care şi-au iubit această „professoressa speciale". A fost, apoi, aproape, poate chiar mai aproape, de studenţii plecaţi la alte universităţi din Europa, sau veniţi la Udine de la alte universităţi europene, prin Programul Socrates. Am cunoscut fenomenul în amîndouă variantele; s-a preocupat de la început şi în permanenţă (sub cele mai diferite aspecte: casă, masă, participarea la activităţi didactice etc.) de studentul venit de la Udine la Iaşi, de studenta plecată de la Iaşi la Udine. Aceeaşi atenţie a arătat-o profesorilor ajunşi la Udine din România (am fost unul dintre ei), din Franţa sau din altă parte. Pentru dezvoltarea învăţămîntului limbii şi literaturii române s-a aflat printre membrii fondatori ai Asociaţiei Româniştilor din Italia şi a iniţiat diverse întîlniri, mai cu seamă, după restructurarea învăţămîntului prin proiectul Bologna, reuşind totodată să aducă în repetate rînduri profesori de la universităţi din România, Timişoara, mai ales, dar şi Cluj, Iaşi, Bucureşti. Responsabilă cu Programul Socrates la nivelul Universităţii din Udine, a reuşit să reducă la maximum durata procedurilor birocratice; în instituirea raportului cu Universitatea Iaşi, de exemplu, ceea ce privea partea italiană s-a rezolvat în aceeaşi jumătate de zi în care am avut şi o prelungită întîlnire, de cunoaştere, cu studenţii profesoarei, apoi totul a depins numai de poştă.

Dascăl de profundă rigoare ştiinţifică, în anul 2007, Teresa Ferro a cîştigat concursul de Profesor universitar, nivelul întîi. Recunoaşterea venea cu foarte mare întîrziere, în raport cu pasiunea, competenţa, curajul, deschiderea şi tenacitatea cu care profesoara s-a dedicat cunoaşterii limbii şi culturii române, prin învăţămîntul universitar dar şi prin acţiuni în afara Universităţii, dezvoltării învăţămîntului umanist în general. Din păcate, de această recunoaştere avea să se bucure prea puţin. A bucurat-o, însă, cu cîţiva ani în urmă, recunoaşterea venită din România şi din Italia deopotrivă, în două moduri diferite, dar cu o legătură profundă între ele. În raporturi foarte strînse cu universităţile în care era foarte prezentă, susţinînd cursuri, participînd la dezbateri cu studenţi şi profesori, din Timişoara, Cluj, Oradea, Alba Iulia (unde, în urma eforturilor sale, s-a înfiinţat Asociaţia Culturală Româno-Italiană Nord-Est, ai cărei membri au ales-o preşedinte), profesoarei Teresa Ferro i s-a acordat în 2003 înaltul titlu de *Doctor Honoris Causa* al Universităţii de Vest din Timişoara. În acelaşi an, la Ragusa avea o altă recunoaştere de mare prestigiu; la 28 august 2003, la cea de a IX-a ediţie, i se decerna premiul *Ragusani nel mondo*, prin care se celebrau personalităţi ale ştiinţei şi culturii europene

plecate din Provincia Ragusa. Teresa Ferro era prima femeie care îl primea, cu motivarea: „Profesor universitar, născută la Scicli, cunoscută în jumătate de Europa ca specialistă în Limba şi literatura română, prezentă la congrese, conferinţe şi seminarii, la care ştiinţa sa de filolog profund şi rafinat se întîlnea cu dulceaţa şi amabilitatea instinctivă a caracterului său".

În persoana Teresei Ferro se armonizau perfect un dinamism extraordinar, pasiune fără margini pentru tot ceea ce întreprindea, respect pentru ceilalţi, o mare şi permanentă deschidere spre prietenie, modestie, discreţie în ceea ce i se întîmpla, oricît de grav, cu o rară capacitate de a-şi ascunde şi domina nemulţumirile şi suferinţa.

La ediţia de anul acesta a Simpozionului, Teresa Ferro n-a mai putut ajunge, dar a lăsat tot timpul să se creadă că va veni, stăpînindu-şi pînă în ultima clipă boala absurdă şi neiertătoare, pe care o învinsese în cîteva rînduri, după 2001, cînd îşi făcuse simţită prezenţa. Aşa mi-o amintesc, la ultima discuţie telefonică (ea fiind în spital la Catania) şi în schimbul de mesaje care a urmat, prin care voia să-mi dea mie şi, prin mine, colegului care se ducea, în interiorul Programului Socrates, la Universitatea din Udine, toate detaliile despre găzduirea lui acolo, dacă se va întîmpla ca ea, totuşi, să nu poată fi prezentă chiar din prima zi. Dar va fi, cu siguranţă, în zilele următoare, cînd are şi examene cu studenţii. În zilele următoare, însă, nu s-a mai putut întîlni cu colegul meu, nici cu studenţii ei. Aşa şi-o aminteşte soţul Enzo, care i-a stat în preajmă, în spital, în toate zilele din urmă. Aşa şi-o aminteşte un coleg de liceu, Silvio D'Angelo, într-un emoţionant text tipărit într-o publicaţie din Catania: „M-am dus s-o văd cu o scuză oarecare şi ea, de-acum aproape de sfîrşit, întinsă de durere pe o canapea, mi-a dat o extraordinară lecţie de viaţă; senină, lucidă, cu gîndul la iubiţii ei studenţi de la Udine, plină de proiecte viitoare în aşteptarea verii, care avea să fie cea din urmă. Nu-şi făcea fără îndoială iluzii, era conştientă de destinul amar care o pîndea din unghere, dădea, însă, altora forţa şi curajul de a crede, de a surîde. Ea, care în acele împrejurări ar fi trebuit să primească şi nu să dea".

La începutul acestei toamne, i-am văzut mormîntul în cimitirul din Scicli. Pe lespedea din interiorul cavoului, Enzo aşezase fotografia cea mai sugestivă, care o reprezenta cel mai bine. Te chema privirea ei. Aşa era Teresa Ferro: te privea cu ochii larg deschişi, răspunzîndu-ţi, întrebîndu-te, povestind, rămînînd pe gînduri... E acesta semnul caracterelor adevărate.

Convorbiri literare, nr. 10, 2007, p. 56-58.

ANEXĂ

SACRO ED ESTETICO NELLA PITTURA DEI MONASTERI DELLA BUCOVINA

L'argomento scelto per questo incontro va preso in considerazione da due prospettive:

– nell'ambito del rapporto, originario, tra le chiese affrescate e l'uomo, nei secoli XVI-XVII: l'uomo che viveva nei monasteri e quello che vi entrava da fuori;

– nel rapporto tra le stesse chiese e l'uomo di oggi, anzitutto quello che viene dall'esterno come turista, rumeno o straniero.

Le due prospettive hanno un elemento in comune: il rapporto tra *sacro* ed *estetico*. La differenza tra le due prospettive si evince nel modo in cui si sviluppa un altro rapporto: tra il mondo (spazio-tempo) sacro e il mondo (spazio-tempo) profano, il quale, però, non lascia senza consequenze il primo rapporto.

Tanto le due prospettive, quanto la loro dinamica, non sono proprie soltanto agli affreschi delle chiese romene. Non è avvenuto e non avviene diversamente con il capolavoro di Michelangelo, la Cappella Sistina, ad esempio, oppure con la pittura di Giotto, Tiziano, Tintoretto, Fra Angelico, Masaccio.

Ma in tutti i casi, oltre all'impronta individuale della creatività dell'artista, c'è anche un modo più generale in cui è stato pensato il ruolo della creazione artistica, ruolo del tutto complesso nel caso dell'arte non solo di ispirazione religiosa, ma anche dell'arte nata e collocata con una funzione specifica dentro uno spazio sacro, come le chiese e i monasteri.

Nel caso dei monasteri della Bucovina, la creatività individuale è sopraffatta dallo stile dell'insieme pittorico in stretto rapporto con lo stile bizantino. I nomi di alcuni pittori che realizzarono gli affreschi ci sono noti (Toma di Suceava con un suo gruppo, al monastero Humor; Dragoş Coman di Jassi al monastero Arbore; i fratelli Sofronie e Giovanni al monastero Suceviţa). Il loro genio pittorico assomiglia a quello di grandi pittori famosi (Dragoş Coman fu considerato dagli storici d'arte un vero Pisanello dell'Oriente ortodosso, Toma di Suceava è stato paragonato a Fra Angelico e ad Andrei Rubliov). Tuttavia, non si tratta di individualità artistiche nel senso stretto della cultura occidentale. È questo uno degli aspetti che collocano gli affreschi dei monasteri della Bucovina dentro la cultura orale.

A parte questo, si impongono come tratti distintivi tre aspetti principali:

- le chiese della Moldavia settentrionale furono affrescate anche all'esterno e su tutta la superfice, quella che oggi si chiamarebbe pittura monumentale. Si sono conservati, in buona parte, con una freschezza sorprendente, gli affreschi dei monasteri Voroneţ, Arbore, Humor, Probota, Moldoviţa e Suceviţa;

- il discorso pittorico accomuna, in un processo unitario, la pittura esterna e la pittura interna (vedi Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareş. Modelul lor Ceresc*, 2001);

- la pittura e l'architettura costituiscono un tuttuno; un intero (messo in rilievo da Wilhelm Nyssen, *Bildgesang der Erde*, Trier, 1977/ *Pămînt cîntînd în imagini*, Bucureşti, 1978; Anca Vasiliu, *Architettura dipinta*, Milano, 2000; Sorin Dumitrescu), un intero esso stesso parte dell'intero in cui viene ad integrarsi con tutto il paesaggio.

Questo rende più rilevante il rapporto chiesa – monastero – spazio circostante (montagne coperte di boschi), e carica il rapporto tra l'essere umano e il mondo del divino qui raffigurato.

I gesti sono tutti gesti simbolici, anche se la coscienza in questo senso è andata perduta. Nel caso dei monasteri, i gesti sono simbolici ancora di più per la loro funzione di *(ri)sacralizzare* il mondo e, allo stesso tempo, di rivelare all'essere umano di trovarsi tra *il sacro e il profano* e di svelare in lui la coscienza della sua libertà e della responsabilità delle sue scelte.

La creazione stessa dei monasteri è in stretta relazione con il modo specifico in cui si sviluppa nella cultura rumena la creatività. Essa è una dimensione essenziale dell'essere umano, del suo modo di percepire e vivere il sacro e il rapporto tra l'ipostasi di essere storico – l'uomo che vive nella storia/nel tempo profano – e l'ipostasi di essere cosmico, che ha l'origine nell'appartenenza all'Essere (del Mondo) la cui essenza è il sacro, nel Cristianesimo inteso come espressione di Dio.

Putna, Moldoviţa, Voroneţ, Humor, accanto ad altri monasteri, per citare soltanto i monasteri del Principato della Moldavia, erano, nel Medioevo rumeno, centri importanti della vita culturale, anche erudita. Tuttavia, la concezione pittorico-architettonica di questi monasteri rispecchia la loro appartenenza alla cultura orale. Questo non nel senso in cui furono troppo frequentemente interpretati gli affreschi, ovvero come Bibbia *visiva* per la gente semplice, che non conosceva lo scritto. I tratti distintivi della cultura orale nascono da e rispecchiano un rapporto immediato, cioè non-mediato, carico di interrogativi, tra l'essere umano e l'Essere del mondo. D'altronde, non è casuale che una delle ballate della cultura orale rumena sviluppi il mito del sacrificio per dare anima ad una costruzione – ciò che è proprio ad ogni mito cosmogonico – nell'ambito della creazione di un monastero. Nello sviluppare il significato di questo mito, si incontrano elementi con i quali si possono caratterizzare anche la storia e la funzione specifica dei monasteri. Tra questi, due si impongono quasi da sè: a) il senso della *continuità* e b) la funzione di *(ri)sacralizzare*.

In questa ballata, *Mînăstirea Argeş/Meşterul Manole*, il voivoda Negru-Vodă cerca il posto giusto per innalzare un monastero. Sulle vallate delle

montagne, incontra un pastorello, cui chiede se non abbia visto un muro in rovina. E il pastorello gli risponde:

„– Ma si, o Signore, ho visto
Per dove son passato
Un muro abbandonato
E non terminato.
I cani, appena lo scoprono,
Lo sempre assaltano
E abbaiano a deserto
E urlano a morte".

Da questa descrizione risulta che quel posto era dominato da spiriti maligni. Tuttavia, il voivoda non lo abbandona per andare a cercare un altro posto, perché era proprio quello che lui cercava per il monastero. In questo atteggiamento riconosciamo le due esigenze: *la continuità* e *la risacralizzazione*. Quello spazio porta i segni della perdita della dimensione sacra e la nuova costruzione dovrebbe risacralizzarlo.

La continuità nell'atto di rifondare i monasteri ha in comune due costanti:

– la costruzione dei monasteri, con l'esigenza di risacralizzare lo spazio (il mondo);

– l'affermazione del potere politico, in una concezione specifica (presente d'altronde in tutto il Medioevo) del rapporto tra l'uomo come essere storico e Dio, sullo sfondo di un confronto con un tempo profano quasi sempre aggressivo.

In questo senso, è pienamente significativa la presenza negli affreschi di Voroneţ, capolavoro dell'architettura dipinta, della raffigurazione di Stefano il Grande – rappresentante il potere politico, il metropolita Gregorio Roşca, iniziatore degli affreschi esterni – rappresentante il potere della Chiesa, e l'eremita Daniele – rappresentante la dimensione spirituale più profonda, fonte di rafforzamento dell'essere umano nella storia e di orientamento verso la sacralizzazione dello spazio. Riceve, allo stesso tempo, un significato a parte il fatto che l'eremita sia stato raffigurato con l'aureola di santo cinque secoli prima che fosse canonizzato dalla Chiesa.

È qui il momento di rilevare una caratteristica degli affreschi: la complementarità delle tre dimensioni: sacro, estetico e storico dell'essere umano, rispecchiata nella pittura stessa sulle pareti delle chiese e nei quadri votivi. Negli affreschi votivi riconosciamo la visione del potere politico, rappresentato dal voivoda dentro il rapporto tra la dimensione storica e la dimensione sacra, concezione che viene messa in risalto dalla dimensione estetica. Nel contemplare i quadri votivi, scorgiamo, innanzitutto, la continuità: sullo sfondo azzurro, colore dell'infinito, il colore dell'oro si inserisce, suggestivamente, in una continuità, con la corona del voivoda fondatore e della sua famiglia e l'aureola

di Gesù e dei santi. La corona è proprio il simbolo – attraverso anche la forma del cerchio, segno della perfezione – del rapporto tra l'essere storico e l'essere divino dell'uomo, il cui destino viene assunto dal Voivoda, „l'unto di Dio".

Il voivoda, attraverso un intercessore, che può essere la Madre di Dio, o San Costantino, San Giorgio ecc., offre la chiesa eretta a Cristo; viene così rappresentata la partecipazione dell'essere umano all'Essere divino.

L'intercessore orienta il messaggio, allo stesso tempo, cristiano e storico. A Voroneţ, l'intercessore è, non a caso, San Giorgio il Vincitore. Il monastero fu innalzato dopo la vittoria di Stefano il Grande contro gli invasori ottomani, così come aveva consigliato l'eremita Daniele, il confessore del voivoda arrivato da lui sconfitto in una battaglia precedente. D'altronde, il voivoda rumeno aveva dipinto sulle bandiere di battaglia, accanto allo stemma del paese, l'icona di San Giorgio Martire.

L'intreccio delle due direzioni in cui si manifesta la continuità (sviluppatasi sotto la sovranità del sacro instaurato tramite l'icona, allo stesso tempo „oggetto" estetico e spazio in cui si istituisce, in questo modo, la comunione tra l'essere umano e il mondo divino), afferma e rafforza il potere della dinastia Muşat dei principi rumeni, rappresentata qui da Stefano il Grande, il fondatore del monastero Voroneţ (1488), nonché di altri monasteri della Bucovina e altre parti della Moldavia: Hîrlău, Iaşi, Neamţ, e da Petru Rareş. Stefano il Grande è anche l'iniziatore della tradizione degli affreschi sulle pareti esterne delle chiese e dà il nome a quello che verrà denominato lo stile stefaniano, oppure moldavo, nell'architettura e nella pittura (sempre insieme) religiosa rumena.

Caratteristica di questo stile è la sintesi, l'armonia del tutto particolare, tra: a) la pittura di origine bizantina con uno sviluppo specifico rumeno, tanto nell'immaginario quanto nella complementarità tra le immagini-icone ed i colori, b) l'architettura di un gotico modellato, „arrotondato" (la porta, le finestre) ed c) elementi di architettura rumena propri della regione (la costruzione delle torri, il tetto ecc.).

Da un altro punto di vista, aspetto molto significativo, i monasteri e le chiese dei monasteri, perfettamente inserite nella concezione di un rapporto più ravvicinato tra uomo e Dio, non si allontanano dalle proporzioni dell'architettura civile, della casa del contadino. Diverso è soltanto il muro con cui sono circondati i monasteri, adatto per una funzione anche di difesa. Una eccezione sotto l'aspetto architettonico fa il monastero Dragomirna (1602-1609), che non ha affreschi esterni, ma è un gioiello di armonia architettonica, specchio della specifica creatività del fondatore, il metropolita Anastasie Crimca. Una creatività che aveva già manifestato nelle sue miniature con cui arricchì i libri di culto, in uno stile che si riconosce qui nella struttura di merletto degli ornamenti scavati in pietra, che rivela il modo di pensare il rapporto uomo – Dio, nella prospettiva del credente (dell'essere umano in generale). L'orientamento verso l'alto è accompagnato da una certa inquetudine e, allo stesso tempo, da

uno stato di meraviglia che favorisce il sentimento di trascendenza dal mondo del contingente.

Ritornando all'aspetto della continuità, riportiamo qui solo qualche esempio per illustrare quest'esigenza nell'ambito del processo di edificazione di chiese e monasteri in cui la creazione di uno stile rispecchia in modo significativo l'identità spirituale (sacra ed estetica, sempre accomunate) rumena.

Stefano il Grande fa costruire, verso la fine del XV secolo (in 1488, in soltanto tre mesi!), il monastero Voroneţ, pensato come necropoli voivodale, e riporta accanto ad esso, da Maramureş, una chiesetta in legno, che è il più antico monumento d'arte religiosa nella Moldavia storica, costruita da Dragoş-Vodă, primo voivoda e fondatore (insieme a Bogdan) di questo Principato rumeno.

La chiesa San Nicola di Rădăuţi (Bogdana) fu costruita da Bogdan-Vodă nel 1360, sul posto dove prima sorgeva un eremo. Stefano il Grande copre con lapidi di pietra scolpito in stile bizantino le tombe dei fondatori della dinastia rumena dei principi moldavi, facendo della chiesa una necropoli dei Muşatini.

Il monastero Probota fu edificato, nel 1530, dal voivoda Petru Rareş, figlio naturale di Stefano il Grande, come altra necropoli dei Muşatini, su un luogo in cui un tempo si susseguirono una chiesa in legno (1398) ed una in pietra (1440).

Il monastero Moldoviţa viene costruito nel 1532, durante il regno di Petru Rareş, laddove furono successivamente edificate una chiesa in legno, fondata da Alessandro il Buono (1400-1432), e una chiesa in pietra.

Petru Rareş comincia la tradizione degli affreschi con l'ultima chiesa fondata da Stefano il Grande, la chiesa del monastero Dobrovăţ, vicino a Jassi, eretta nel 1503.

Nell'altra direzione, quella della (re)staurazione del sacro, genera e rispecchia la specificità dei monasteri della Bucovina specialmente per gli affreschi esterni, e per le caratteristiche proprie di tutta la pittura, in stretta relazione con l'architettura e il paesaggio.

L'unicità dei monasteri della Moldavia settentrionale, messa in risalto da tutti i più importanti studiosi dell'arte, sta, in primo luogo nell'esistenza stessa degli affreschi all'esterno e, allo stesso tempo, dal modo in cui l'estetico e il sacro – dove per sacro si intende il messaggio cristiano – entrano in un rapporto che possiamo considerare di co-sostanzialità. Abbiamo visto che esiste una vera e propria strategia per far sì che l'essere umano esca dal suo tempo storico/profano, abbandoni il suo „Io" superficiale, sociale, per entrare nel tempo/spazio sacro, attraverso la scoperta/riscoperta del suo „Io" profondo. Soltanto così si può comunicare con Dio. Il bello estetico si pone al servizio del sacro, tramite la creazione di uno spazio in cui rappresentare e suggerire l'invisibile, ovvero il mondo divino, si alterna all'orientare la tensione tra l'Io superficiale e l'Io profondo. Si instaura un rapporto molto intimo tra il bello estetico e la sacra verità.

Questa funzione del bello estetico, nel caso specifico della pittura-architettura dei monasteri della Bucovina, si percepisce in tutto il complesso architettonico, cioè: la chiesa, il cortile, il portale d'ingresso, il muro del monastero. Ciò significa, allo stesso tempo, apertura verso il profondo dell'essere umano e l'integrazione nell'unità/armonia cosmica sotto il segno dì Dio. Si ritrova e trova appoggio nella visione sul mondo conservata nella lingua rumena. Basti pensare a due termini che compongono il lessico essenziale: *frumos* e *icoană*.

Dal punto di vista semantico, il termine *frumos* continua la semantica del termine latino *formosus* in rapporto con il sostantivo primario *forma*, che non aveva, come oggi, il senso dì componente esteriore, espressione di un contenuto, ma significava, sia forma interna, come principio fondatore del contenuto, che forma esterna, ovvero manifestazione del contenuto. „*Formosus* latin – scriveva Nicolae Iorga – non rappresenta altro se non la forma intera, la forma compiuta, la forma armoniosa" (*Frumosul în concepţia poporului – Il bello nella concezione del popolo*, nel vol. *Frumosul românesc în concepţia şi viziunea poporului*, 1977: 8).

Sul piano semantico del termine si può riconoscere la visione popolare (che non è specifica solo ai rumeni), del rapporto etico – estetico: „la moralità non è altro che una bellezza e la bellezza non è in realtà che una moralità" (*ibidem*: 9).

Nella prospettiva del rapporto tra l'essere umano e Dio, la dimensione etica si carica (o si rivela carica) di sacralità. E cosi, alla co-sostanzialità etico – estetico, di percepire il mondo umano nel tempo storico, corrisponde la co-sostanzialità sacro – estetico, di rappresentare il mondo divino.

In questa prospettiva, il termine *icoană* ('icona') concentra, nella lingua rumena, il rapporto intimo tra il sacro e l'estetico. Nel linguaggio popolare, il termine esprime il superlativo della bellezza, intesa, senza dubbio, in ambedue le ipostasi, interiore e esteriore: *frumoasă ca o icoană* ('bella come un'icona'), *frumoasă de pus la icoană* ('bella da mettere all'icona'). Nel linguaggio poetico di Eminescu, *icoană* significa, allo stesso tempo, 'immagine poetica', creatrice di un mondo semantico che trascende il mondo fenomenico: „El revoacă-n dulci *icoane* a istoriei minune,/ Vremea lui Ştefan cel Mare, zimbrul sombru şi regal" (Eminescu, 1939: 35) e 'immagine sacra' – rappresentazione pittorica del mondo divino appartenente al trascendente: „Credinţa zugrăveşte *icoanele*-n biserici" (*ibidem*: 69). Queste due componenti semantiche del termine *icoană* riflettono la concezione di Eminescu dell'esenza della poesia, che è propria del Sacro: „*Ce e poezia? Înger* palid cu priviri curate,/ Voluptos joc de *icoane* şi de glasuri tremurate" ('*Che cos'è la poesia? Angelo* pallido dagli sguardi puri,/ Voluttuoso gioco di *icone* e di voci tremolanti', *ibidem*: 36).

Questo significa che la funzione dell'immagine poetica-icona non è di rappresentare, con mezzi artistici, il mondo fenomenico, ma di scoprire l'essenza nascosta del mondo, che sa del sacro, e di fondare in base a questo

trascendere del contingente un mondo semantico governato dall'immaginario specifico del poeta, sempre in tensione tra il fenomenico e l'essenziale. Il poeta è un visionario e perciò egli ha la rivelazione della dimensione divina del mondo: „Ochiul vostru vedea-n lume de *icoane* un palat" ('L'occhio vostro vedeva nel mondo di *icone* un palazzo') (*ibidem*: 35).

Guidati dalla carica di sensi di questi due termini, *frumos* e *icoană*, specchio di un modo più generale di percepire il mondo, racchiuso nello strato più profondo della lingua, possiamo una volta in più considerare che l'icona non ha per la Chiesa tanto una funzione rappresentativa, quanto una funzione ontologica; non „raffigura" in modo visivo e sensibile il mondo sacro, invisibile, Dio e le ipostasi della divinità, ma *instaura* il Sacro.

Da questa prospettiva occorre prendere in considerazione tutti gli elementi che convergono nell'attuare questa funzione: la pittura stessa insieme all'architettura, lo spazio, il paesaggio, la luce ecc. Affrescate parimenti all'interno e all'esterno, le chiese della Bucovina si sono costituite in una Bibbia aperta non solo come Libro di segni sacri, ma anche come mondo sacro che si va instaurando in uno spazio privilegiato in cui il tempo storico si confonde prima e poi passa nel tempo cosmico, segnato dal trascendente. Perciò, l'uscita dalla spazio-temporalità profana del contingente si fa tramite l'incontro dell'essere umano con gli affreschi esterni ancora prima di varcare la porta d'ingresso della chiesa e di iniziare la messa.

Nella ballata già ricordata, del Mastro Manolo, si cerca il posto dove costruire il monastero, nella prospettiva di una continuità nel tempo, nello spazio. In questo senso, quasi tutte le chiese affrescate all'esterno sono chiese di monasteri. Uno spazio, in un certo senso, chiuso, che viene ad integrarsi nello spazio che lo circonda, che è spazio aperto. I monasteri della Bucovina si trovano in una significativa armonia con il paesaggio e determinano un'armonia profonda tra l'essere umano e l'Essere del Mondo e, tramite il messaggio cristiano, tra l'uomo e Dio.

Traendo le proprie radici nella struttura stessa della chiesa di rito bizantino, la forma del tetto e tutta l'architettura delle chiese appartenenti allo stile stefaniano, ricordano l'immagine di una nave, simbolo carico di significati nella cultura religiosa, come pure nella cultura laica. Questa complementarietà si ritrova anche negli affreschi in cui, accanto alle immagini di Santi, furono dipinti ritratti di filosofi della cultura antica: Aristotele, Platone, Socrate. E questo, nelle vicinanze – come avviene a Voroneţ o Suceviţa – dell'Albero di Iesse, specchio della storia dell'umanità nelle sue due dimensioni: umana e divina.

La percezione della chiesa come una nave tra le montagne, con discese e ascensioni – ancora più suggestiva quando si viene da fuori, scendendo dalle stesse montagne – si costituisce come prima tappa di un processo in cui il bello, al servizio del sacro, arricchisce il rapporto tra l'Io superficiale dell'uomo e l'Io profondo, con la suggestione sulla sua condizione nel rapporto con il

Mondo. La nave, tramite la quale l'essere umano affronta il tempo storico, va vista nella prospettiva di un viaggio dal mondo profano verso il mondo sacro. Negli affreschi spesso vengono raffigurati vari aspetti della dimensione storica dell'essere umano, visto come popolo, qui il popolo rumeno, che difende la sua identità nazionale e cristiana.

La seconda tappa è rappresentata dagli affreschi esterni. Chiese con affreschi all'esterno ne esistono in vari parti del mondo (Grecia, Francia, Italia ecc.) ma in esse vi erano soltanto immagini isolate: sulla facciata d'ingresso, sopra o nelle vicinanze del portale d'ingresso ecc. Nelle chiese di Moldavia a cui ci stiamo riferendo, invece, gli affreschi coprono o coprivano, all'interno e all'esterno, tutta la chiesa, fino a sotto il tetto, incluse le torri, le nicchie ecc.

Gli affreschi sulle pareti esterne incominiciarono ad essere eseguiti verso il XVI secolo sulla base di un programma specifico, sotto il regno di Petru Rareş, grazie all'iniziativa e sotto la guida dell'egumeno del monastero Voroneţ e, poi, metropolita della Moldavia, Gregorio Roşca: Humor, Probota, Voroneţ, Hîrlău, Suceava, Moldoviţa, Arbore, Rîşca. Il programma fu ripreso e concluso, alla fine del secolo, con Suceviţa, alla cui realizzazione hanno preso parte il metropolita Gheorghe Movilă e il voivoda Ieremia Movila. È la chiesa con gli affreschi meglio conservati, rappresenta una sintesi dell'arte sacra nel medioevo rumeno.

L'iconografia di queste chiese impone una concezione estetica fondata su un rapporto molto stretto tra il bello pittorico e la verità sacra. Esprime un messaggio che riguarda tutte e due le dimensioni dell'essere umano (divina e storica): l'uomo porta con sè, infatti, la pena del peccato originario e, come consequenza, la pena del tempo storico. Da questa prospettiva, la bellezza degli affreschi dei monasteri della Bucovina esprime, e nel contempo crea, uno stato di armonia volto a rifondare il sacro del mondo e a sottrarre l'essere umano al tempo profano.

Nella filosofia antica governava l'idea, ripresa ed espressa in tempi più recenti, soprattutto con Dostojievski, che la bellezza salverà il mondo.

La bellezza, nel senso del termine latino *formosus* e nel discendente termine rumeno *frumos*.

La pittura esterna di cui parliamo sembra seguire un certo percorso proprio in questa direzione, per adempiere a due funzioni: rappresentare e trascendere, cioè, creare uno stato interiore particolare per consentire viaggio dal profano verso il sacro, dall'Io superficiale all'Io profondo dell'essere umano.

Nel creare lo spazio in cui l'uomo può incontrare il suo Io profondo, si intrecciano: colori (tutti di origine vegetale), raffigurazioni pittoriche, sonorità (il simandro, la campana, i canti), struttura architettonica, paesaggio, tutto in una relazione molto stretta con la luce.

Sottolineiamo questo aspetto, anche perché la luce ha una funzione importante in rapporto agli affreschi dei monasteri della Bucovina, accomunando

l'aspetto concreto, fisico, e l'aspetto spirituale, in stretta relazione con Gesù – simbolo della luce, e con la prima manifestazione della creazione.

La luce ha, sotto l'aspetto pittorico, una funzione primaria nel far rivivere i rapporti cromatici degli affreschi a seconda i momenti del giorno; e una seconda funzione nell'orientare lo sguardo e approfondire lo stato di contemplazione. Tutte e due le funzioni si appoggiano sullo sfondo cromatico che è diverso da un monastero all'altro: rosso a Humor, verde ad Arbore, verde cupo a Suceviţa, blu/azzurro a Voroneţ, colore quest'ultimo entrato nella storia universale dell'arte per la sua unicità: il blu/l'azzurro di Voroneţ, accanto al rosso di Murano, al verde di Veronese, al rosso di Tiziano. In questa relazione con la luce e le rappresentazioni del sacro, i colori cessano di essere descrittivi, decorativi, e diventano funzionali nel sviluppando un rapporto specifico estetico – sacro. Nell'incontro con la luce, il cromatismo crea nell'uomo varie prospettive per entrare in comunicazione con l'immaginario degli affreschi. Si sviluppa un processo di „musicalizzazione dei colori", in base ad un ritmo nascosto, ma anche percettibile, tra lirismo e drammatismo, armonia – disarmonia, che governa il rapporto pittura – architettura (e più esteso: pittura – architettura – paesaggio), come è sottolineato dal professore tedesco W. Nyssen. Negli affreschi di tutte le chiese, si percepisce „un'armonia quasi musicale", che si offre all'occhio. L'uomo, entrato in vario modo in contatto con questi afreschi, si carica, con gli stessi mezzi, di domande, viene provocato a riflettere, proprio perché la pittura di cui parliamo istituisce una suggestiva correlazione fra l'opposizione armonia – disarmonia cromatica e l'opposizione imagistico – figurativa.

A Suceviţa, ad esempio, l'affresco *Scala delle virtù* presenta, da una parte, un ricco cromatismo, sviluppatosi in un ritmo in assoluta armonia con figure molto belle, d'altra parte, troviamo disarmonia e immaginario del brutto, con figure quasi caricaturizzate.

In cima è l'angelo con il rotale sul quale è scritta la frase del Vangelo secondo Matteo: „Venite da me voi tutti ere siete affaticati e oppressi ed io vi ristorerò" (11, 28).

Il gesto dell'angelo che richiama l'uomo nel mondo trascendente è, o almeno può essere visto, come una replica del gesto con cui Michelangelo, nella Cappella Sistina, raffigura Dio che manda l'uomo nel mondo della creazione. Troviamo in questo il senso profondo del Cristianesimo, la salvezza dell'uomo, cioè il ritorno dell'essere umano alla sua condizione originaria, senso che si riscopre anche nel modo di raffigurare il Giudizio Universale.

L'opposizione armonia – disarmonia, cromatica e figurativa, domina il dipinto *Giudizio finale* di tutte le chiese, ma viene ad'integrarsi in un modo del tutto particolare nel gioco ritmico, carico di suggestioni, proprio dell'affresco di Voroneţ. Al monastero Voroneţ, il *Giudizio Universale* è la raffigurazione più imponente per le dimensioni – occupa per intero la parete Ovest – e per il più

alto livello, sotto il profilo estetico e sacro, di tutta la pittura religiosa rumena: un affresco monumentale, soprannominato, nella storia dell'arte universale „Cappella Sistina della chiesa ortodossa".

L'affresco si impone per la straordinaria padronanza del linguaggio pittorico, manifestato nella capacità di sviluppare una rete di relazioni cromatiche e immagistiche che si appoggiano sullo sfondo azzurro e creano, quasi percettibile, un movimento dal basso verso l'alto e viceversa. Il fondo blu viene interroto – caricando di significato tutto il quadro – dal bianco dela verticale che rappresenta la *Santa Trinità (Dio – Cristo Giudice – Spirito Santo)*, che divide in due il grande dipinto. La fascia in alto sviluppa il tempo cosmico, rappresentato dai segni dello zodiaco da una parte e dall'altra di Dio – Creatore, tra i due angeli che annunciano la fine del tempo storico, e del giardino del Paradiso, a sinistra in basso. Nella parte destra del quadro, il blu è interrotto dal fiume rosso dell'inferno, che si allarga sempre di più per perdersi, in basso, rei nulla generando una tensione significativa tra l'armonia cromatica (con la predominanza del color oro), l'immaginario di santi, apostoli e giusti, e la disarmonia dei peccatori, con espressioni spaventate sui volti, e diavoli con volti carìcaturizzati.

C'è, in questo affresco, un'articolazione estremamente suggestiva tra la spazio-temporalità dell'Antico e del Nuovo Testamento, da una parte, e il tempo storico dall'altra; tra l'immaginario del mondo del trascendente, un immaginario naif e un immaginario mitologico; tra un movimento carico di lirismo e movimenti pieni di drammatismo, il tutto rendendo impossibile distinguere l'ipostasi estetica a quella sacra e sovrapponendo l'emozione estetica e l'emozione mistica.

Nel contemplarlo, l'uomo, carico di interrogativi, vive dentro di sè la tensione tra l'Io superficiale e l'Io profondo. Con questo stato d'animo, prima di lasciare il cortile del monastero, lo sguardo si sofferma sulla parete orientale, ricurva, che chiude l'abside centrale. Si incontra qui una sintesi significativa, tramite i rapporti sviluppatisi sulla verticale, tra tre immagini: nel mezzo la Madre di Dio con Gesù bambino, il Divino che si è fatto uomo; sotto quest'immagine: il Bambino nel calice, la sacralizzazione del mondo storico; in alto, sotto la grondaia, obbligando il credente (o il semplice visitatore) ad alzare molto gli occhi, Gesù al Suo secondo arrivo, risacralizzazione e salvezza definitiva dell'essere umano in un'altra dimensione temporale.

Oltre alla „funzione" estetica e sacra, gli affreschi-icone essenziali (*Deisis, Crocifissione, Ressurezione, Giudizio Universale, Madre di Dio* ecc.) si caricano di un ruolo speciale per la posizione che occupano nel complesso della pittura di ciascuna delle chiese della Bucovina, e di tutto lo spazio del monastero. Aprono e orientano, da questa prospettiva, in modo significativo il „dialogo" tra il mondo dipinto e il credente, o il semplice visitatore.

Qui interviene, o può intervenire, la seconda prospettiva cui ci siamo riferiti all'inizio del nostro intervento. Significativa in sè, la posizione degli affreschi orienta in modo diverso l'uomo che entra in dialogo con il mondo dipinto di questi monasteri, che risalgono a quasi cinque secoli fa. A differenza del monaco, che tutti i giorni vive questo dialogo dalla prospettiva sacra, colui che viene da fuori, nei giorni festivi (cioè nel tempo sacro), alla ricerca, nel migliore dei casi, di spiritualità, da una prospettiva prevalentemente estetica, percepisce l'intera struttura architettonico-pittorica in funzione anche del suo primo incontro.

A Sucevița, appena superato il portale d'ingresso nel cortile del monastero, lo sguardo incontra la *Scala delle virtù*, affresco ben conservato, collocato sulla parete settentrionale, capolavoro della pittura medievale. È carico di significato. Arrivato all'ultimo gradino, lo sguardo istituisce da sé la correlazione con l'immagine, a destra in alto, della *Cacciata dal Paradiso*: Adamo ed Eva cadono nel tempo storico. L'ultimo gradino rappresenta una triplice virtù: l'Amore, la Speranza, la Fede, ricordando la Lettera di Paolo ai Corinti.

Attraverso la Scala delle virtù, l'essere umano torna nel tempo sacro. L'affresco *La Scala delle virtù* esprime nel linguaggio pittorico il pensiero di San Giovanni da Sinai, sviluppato, nel sec. VI, nel trattato di morale *La Scala del Paradiso*. L'affresco, dipinto sulle pareti della chiesa del monastero Rîșca, trae origine dalle miniature bizantine realizzate sul libro.

A Humor, a Moldovița, a Probota, nell'atrio è dipinto *Il Giudizio Universale*. Le chiese dei primi due monasteri hanno l'atrio aperto; così, l'affresco può essere contemplato anche da fuori, come per significare il passaggio dal mondo esterno/profano al mondo interno/sacro. Il credente che lo incontra prima di entrare in chiesa viene sospeso così nel confine tra il contingente e il trascendente, tra il tempo vissuto e il tempo che verrà vissuto. D'altro canto, è soltanto dopo aver visto *Il Giudizio Universale*, che si incontrano, dentro la chiesa, gli affreschi della *Passione di Cristo*. A Moldovița si istituisce in questo modo una correlazione molto significativa tra il Giudizio Universale e la Crocifissione. *La Crocifissione* di Moldovița è un capolavoro tra gli affreschi del periodo. Nella stessa chiesa, poi, veglia dall'alto la *Madonna Orante*, altro capolavoro, per l'espressione della tragicità, divinità e umanità insieme.

A Voroneț, sopra la porta d'ingresso nella chiesa, dopo l'aggiunta recente dell'atrio chiuso, sulla parete meridionale, si trova la *Deisis*. Colui che contempla l'affresco, prima di varcare la soglia della chiesa, riceve il messaggio espressione pittorico e linguistico. Sul libro che Gesù tiene aperto, si afferma la sua identità, luce e fonte di luce: „Io sono la luce del mondo. Chi segue me non camminerà nel buio, ma avrà la luce della vita".

Tramite la presenza della Vergine, Madre di Dio, da una parte, e di San Giovanni Battista, dall'altra, nonché grazie alle loro preghiere rivolte a Gesù, scritte su pergamena: „Figlio di Dio, perdona ai peccatori l'orgoglio degli

antenati!", e „Ascolta Tua Madre che ti prega, Creatore!", si svela, nella prospettiva di una continuità tra l'Antico e il Nuovo Testamento, l'essenza di Cristo, ipostasi del Dio Creatore e il ruolo della Madre di Dio di intercessore per l'intera Umanità.

Con questa carica di significati, l'icona *Deisis* prepara l'essere umano a incontrare il suo Io profondo, prima di contemplare, dentro la chiesa, il ciclo citologico (*Le Passioni*) e poi *Il Giudizio Universale*, dipinto su tutta la parete Ovest.

L'affresco di Voroneţ è (o potrebbe sembrare), in un certo senso, staccato dal contesto della pittura presente sulle pareti esterne della chiesa, ma, allo stesso tempo, rimane in correlazione, da una parte con la *Deisis*, collocata sulla parete meridionale, ripresa e integrata sulla verticale del *Giudizio Universale*, dall'altra, con le prime immagini della Genesi, dipinte sulla parte superiore della parete settentrionale. Il bianco del giardino del Paradiso, prima della caduta nel tempo storico, è lo stesso bianco del Paradiso, dopo la chiusura del tempo storico e il rinnovo del tempo.

La posizione di questo grande affresco ha un ruolo fondamentale nell'orientare l'essere umano nel viaggio dal mondo profano al mondo sacro. Sull'asse centrale della chiesa ortodossa, strutturata a forma di croce latina e orientata da Ovest verso Oriente (dove viene collocato l'altare – l'abside centrale – sorgente della luce e del logos divino), *Il Giudizio Universale* si impone come un *memento* per l'uomo. In più, l'affresco viene messo in risalto dalla luce del tramonto, che ha anche un altro significato: il tramonto di un mondo che annuncia la fine del tempo storico.

I significati che si svelano nella contemplazione degli affreschi in relazione a tutto il contesto monastico e paesaggistico in cui si integrano in vario modo, sono percepiti, prima di tutto dai credenti, ma la tensione tra estetico e sacro, generata da un linguaggio pittorico quasi assoluto, in armonia con l'architettura, ci induce a pensare che nessuno può rimanere uguale a se stesso dopo l'incontro con questo spazio, e ci riporta alla mente un apprezzamento di Eminescu sulla musica di Palestrina: „Sia qualcuno ateo o pagano, quando sentirà la musica di Palestrina, il sentimento della cristianità lo prenderà in possesso e il pagano o l'ateo sarà, per quanto tempo durerà la musica, cristiano nel profondo della sua anima" („Timpul", 7 mai 1882).

Convegno Internazionale di Studi „La cultura rumena tra l'Occidente e l'Oriente: gli umanesimi greco-bizantino, latino e slavo",
Aula Magna dell'Università „Alexandru Ioan Cuza", Jassi, Romania, 21-22 maggio 2004, p. 105-118.

ROSA DEL CONTE, *DOCTOR HONORIS CAUSA* DELL'UNIVERSITÀ „ALEXANDRU IOAN CUZA" DI IASI – *LAUDATIO*

Dal momento che è diventato di nuovo possibile, dopo 1989, il Consiglio della Facoltà di Lettere ha sottomesso al Senato dell'Università „Alexandru Ioan Cuza" di Iasi la proposta di conferire la laurea di *Doctor Honoris Causa* alle più insigne personalità nel campo della cultura e delle scienze umanistiche: tra queste personalità, accanto a Eugenio Coseriu, Hans Robert Jauss, la professoressa Rosa Del Conte, eminente studiosa della letteratura e della cultura romena, dei rapporti culturali italo-romeni, ambasciatrice dei valori spirituali italiani in Romania e della spiritualità romena in Italia.

Nella seduta del 21 dicembre 1995, il Senato accademico ha deciso in unanimità di conferire l'alto titolo scientifico di *Doctor Honoris Causa* dell'Università „Alexandru Ioan Cuza" di Iasi alla professoressa Rosa Del Conte, in segno di profondo e sentito omaggio ad una vita dedicata pienamente, con competenza scientifica e, ad un tempo, con grande amore, all'approfondimento della conoscenza dei valori spirituali romeni e alla loro diffusione in Italia ed in Europa.

Per parecchie personalità della scienza e dalla cultura europea contemporanea, l'incontro con la lingua, la letteratura e la cultura romena ha rappresentato un momento decisivo nel loro destino intellettuale e scientifico: cosi è successo a Jean Boutière, Mario Roque, Al. Guillermou, J. Kojevnikov, Ramiro Ortiz, Umberto Cianciolo, Mario Ruffini ecc. Lo stesso è avvenuto all'insigne professoressa Rosa Del Conte.

In un primo momento, come pure Ramiro Ortiz, ad esempio, Rosa Del Conte viene in Romania per promuovere la letteratura e la cultura italiana. Laureata, in 1931, in Lettere, *magna cum laude*, all'Università di Milano, vince, qualche anno dopo, un concorso presso il Ministero Italiano degli Esteri e, negli anni '40, incomincia la lunga, e cosi proficua strada nel mondo culturale romeno, all'inizio quale insegnante di Lingua e letteratura italiana nel liceo, a Cîmpulung Muscel, subito dopo, alle università di Bucarest e di Cluj.

Spirito aperto, Rosa Del Conte si imporrà dalla catedra universitaria agli studenti e nell'ambito degli intellettuali romeni per la nuova prospettiva dalla quale intendeva interpretare il fenomeno letterario, prospettiva fondata su una concezione moderna. I due corsi esposti agli studenti di Bucharest e di Cluj e poi stampati: *Poetica e poesia del „dolce stil nuovo"* (Bucharest, 1946) e *Lectura Dantis. Dante o della dignità umana* (Cluj, 1948), ai quali si aggiungono lo studio *Introduzione al Petrarca, pensatore e poeta* (Bucharest, 1947), non solo portano ad una conoscenza più approfondatà dei valori significativi della letteratura italiana in Romania, ma rivelano nel loro sviluppparsi elementi

teorici che si trovano oggi nel centro della poetica: il rapporto poesia – linguaggio, il carattere aperto della significazione poetica ecc.

Ed è proprio da questa prospettiva, nonché con la convinzione intima che l'atto di tradurre poesia – in essenza intraducibile – viene condizionato in grande misura da un primo approcio esegetico, che ricrea Rosa Del Conte in romeno la poesia di Eugenio Montale e di Salvatore Quasimodo.

La stessa prospettiva moderna si rivelerà definitoria per il modo in cui la studiosa approfondisce, traduce e promuove la poesia romena nello spazio culturale italiano.

La nuova direzione del cammino scientifico di Rosa Del Conte ha le radici nell'incontro con Dimitrie Popovici, dell'Università di Cluj, e rimarrà definitiva per mezzo secolo, ad incominciare dal 1948 quando, ritornata in Italia, diventerà titolare del corso di *Lingua e letteratura romena* all'Università di Milano (1948-1963) e all'Università „La Sapienza" di Roma (1957-1978), professore „fuori ruolo" fino nel 1982 ed esegeta dei valori spirituali romeni senza interruzzione a tutt'oggi.

Se in Romania il suo ruolo di messaggero della cultura italiana aveva trovato „un orizzonte di attesa" aperto, ritornata in Italia, Rosa Del Conte si è dovuta confrontare con una situazione del tutto diversa; i valori della spiritualità romena erano ancora poco conosciuti, e questo, sopratutto nel mondo universitario.

Un'autentica penetrazione dei valori della cultura romena nello spazio italiano esigeva grandi sforzi, competenza e devozione. Con questa convinzione, espressa in modo esplicito, con riferimento diretto all'opera di Mihai Eminescu: „C'è parso indispensabile, assecondando una iniziale intuizione, scoprire ad un pubblico che per lo più lo ignora, l'insospettato fondo spirituale da cui s'inserisce questa nobile poesia", si consacra in modo assoluto Rosa Del Conte al nuovo ruolo assunto, sullo sfondo di un grande amore per la cultura romena e di un'eccezionale capacità di intuizione e di penetrazione nello stratto più profondo della sua identità specifica.

Durante i cinque decenni, dopo il suo ritorno in Italia, Rosa Del Conte ha allargato e, allo stesso tempo, ha approfondito sempre di più lo studio della letteratura romena e, nel contempo, ha iniziato varie modalità per far conoscere e imporre a livello europeo i valori spirituali romeni. La studiosa ha pubblicato nelle riviste di cultura e di specialità („Cultura neolatina", „Belfagor", „Il Veltro", „Acta Philologica" ecc.) e nei volumi colettivi studi rilevanti sui rapporti culturali romeno-italiani: *Dante in Romania* (1965), *Carlo Cattaneo e la filologia romena* (1975), ha fatto conoscere al mondo scientifico italiano aspetti importanti della cultura romena popolare, inanzitutto nella sua componente religiosa: *Le „colinde" religiose nella letteratura popolare romena* (1950), *I „Perdoni" nella tradizione del rito nuziale romeno* (1950), *Nascita e morte nel canto popolare romeno* (1954), *Le due madri della Peregrinatio Virginis*

romena nota col nome di „Cîntarea Maicii Domnului” (1967), ha messo in circulazione punti di vista originali nell'interpretazione della letteratura e della cultura romena dei diversi periodi: *Il periodo di transizione. Figure e momenti* (corso universitario, Milano, 1953-1954), *Dal Cârlova al Macedonski* (Milano, 1954-1955), ha pubblicato studi monografici su Blaga (*La lirica di Lucian Blaga*, Milano, 1952), Arghezi (*Invito alla lettura di Arghezi*, Lerici Editore, 1967), ha realizzato delle traduzione significativi negli studi esegetici oppure nei volumi autonomi: *Lucian Blaga, Poesie. Testo a fronte* (Lerici, Roma, 1971), Tudor Arghezi, *Cartea cu jucării/Il borgo di cristallo* (Milano, 1983), ha collaborato con articoli sostanziali sugli scrittori romeni al *Dizionario biografico degli autori* e al *Dizionario letteratio delle opere e dei personaggi* (Milano, Bompiani, 1954), *Dizionario Mondadori* (1954), *Dizionario della letteratura mondiale del Novecento* (Roma, Paoline, 1980), *Grande Enciclopedia De Agostini* (1970-1975).

Ma la dominante delle ricerche della Rosa Del Conte è rimasta l'opera di Mihai Eminescu, sulla quale ha pubblicato, nel 1962, a Modena, sotto l'egida dell'Istituto di Filologia Romanza della Università di Roma, lo studio, massicio è denso di idee, *Eminescu o dell'Assoluto*, senza dubbio la più profonda analisi realizzata da un'esegeta straniero all'universo poetico emineschiano e tra le più significative di tutta l'esegesi di Mihai Eminescu. Era questo il primo segno rilevante del grande amore di Rosa Del Conte per il mondo poetico emineschiano.

Il fascino dell'opera di Mihai Eminescu Rosa Del Conte l'ha sentito fin dal periodo che insegnava a Cluj La lingua e letteratura italiana, grazie all'incontro con il professore romeno D. Popovici, storico letterario ed esegeta del poeta.

Man mano che „il colloquio con il poeta, prolungandosi, diventava sempre più diretto e più intimo” – come si confesserà la professoressa – l'opera di Eminescu si imponeva sempre di più in un modo del tutto particolare; attraverso un rapporto di complementarità profondissima, Rosa Del Conte non solo lo studiava ma entrava pure in communicazione con il mondo semantico emineschiano e allo stesso tempo si trovava sempre più nelle profondità dell'essere umano; la studiosa italiana scopriva nell'universo poetico di Eminescu gli interrogativi essenziali, sconvolgenti, rivelatrici per la condizione tragica dell'essere umano.

Così è arrivata Rosa Del Conte a dare alla cultura italiana e, allo steso tempo, alla cultura romena – in fondo, alla cultura europea – il lavoro fundamentale *Eminescu o dell'Assoluto*. È stato il destino suo di dover rilevare quello che aveva scoperto di essenziale durante „i colloqui prolungati” con il mondo poetico emineschiano: „È stato il nostro ambizioso impegno – scriverà la studiosa nell'*Introduzione* – offrire alla cultura italiana [...] un quadro più vasto e completo di quest'alta poesia, convinti di arricchire il patrimonio spirituale nostro e dell'umanità con una voce che, pur storicamente inserendosi

nelle temperie ideale dell'Ottocento, ci sorprende ed attrae per la sua consonanza con il nostro sentire".

Appena uscito, lo studio della professoressa Rosa Del Conte ha fatto che si parli di un nuovo Eminescu. Non a caso gli apprezamenti più entusiasti sono venuti da parte di alcuni rappresentanti illustri della stilistica e poetica italiana (C. Segre, G. Contini) e da parte di Mircea Eliade: „Il genio di Eminescu ci appare adesso più singolare di come lo pensavamo fin'ora". Nello stesso senso si esprimerà, in una dedica, G. Ivaşcu: „A Rosa Del Conte, che ha progettato nell'umanità la più sconvolgente immagine del più grande poeta romeno".

„Un nuovo Eminescu", non perché la sua opera sarebbe interpretata con mezzi di un altro tipo di discorso critico, ma perché Rosa Del Conte entrava in communicazione con l'universo poetico emineschiano ad un tempo: con l'intuizione del lettore ingenuo, ispirato, con il coraggio dell'indipendenza rispetti al metodo, con la penetrazione esatta del rapporto tra la creazione del poeta e la spiritualità specifica del mondo nel quale questo si è formato come essere umano, essere culturale, essere poetico, con il rigore dello studioso e con assoluta „umiltà di fronte alla parola del poeta", e tutto in un armonia speciale: „Abbiamo fatto il più largo posto possibile [...] alla testimonianza diretta della parola. In essa trova la radice quella che crediamo essere la novità della nostra interpretazione critica: anziché vedere in Eminescu una felice sintesi, un culmine di un processo di assimilazione della grande poesia europea, noi rivendichiamo l'arcaicità e, quindi, la „romenità" di questo canto, giovane e antico: *Vechiul cîntec mai străbate, cum în nopţi izvorul sare/ Giunge a noi l'antico canto, come zamplar di fonte a notte*".

Ammettendo una sola sovranità, quella della parola, la parola del poeta, che ha – su piano semantico – lo stesso ruolo e la stessa forza della Parola divina, Rosa Del Conte da un'analisi complessa, profonda, alla creazione di Mihai Eminescu, investigando tanto il modo di essere quanto il modo di diventare dei suoi poemi. In questo modo, scavare nella parola, nelle profondità della parola, per arrivare – e arrivando – a quel stratto dimenticato della lingua e riscoperto dal poeta, non tanto tematico, quanto metaforico, diremmo, nel senso del termine *meta-fora* – 'trascendere' il mondo fenomenale – si è rilevato il senso più profondo dell'opera emineschiana: la condizione tragica dell'essere umano è di portare dentro di sé la pena del tempo, *essere cosciente dei limiti temporali e, con tutto ciò, di aspirare incessatamente ad uscire di questo „prigionerato"*. Il dramma del essere umano si dibatte tra *vreme* (temporalità fenomenale, tempo dell'*esistere*) e *timp* (temporalità essenziale, tempo dell'*essere* in assoluto).

* * *

Oltre la sua attività accademica e scientifica, Rosa Del Conte si è impegnata in un altro modo, più speciale, nel far conoscere e riconoscere i valori della spiritualità romena.

Nel 1955 realizza „il profilo critico" per la motivazione alla candidatura di Lucian Blaga (sul quale ha pubblicato la prima interpretazione critica in Italia) per il conferimento del Premio Nobel, rimasta, purtroppo, senza sostenimento reale...

Nel 1965 ha l'iniziativa di costituire, con l'appoggio di Angelo Monteverdi, il Presidente dell'Accademia dei Lincei, un Comitato che dovrà proporre il nome di Tudor Arghezi per il Premio Nobel. Allo stesso scopo elabora lo studio monografico *L'invito alla lettura di Arghezi.* Il premio verrà assegnato al poeta italiano Salvatore Quasimodo.

Perseverente nel suo progetto di svelare al mondo scientifico europeo la specificità e la profondità della poesia di Mihai Eminescu, la professoressa Rosa Del Conte organizza a Venezia, nel 1964, in collaborazione con il Ministero della Pubblica Istruzione, con la Comissione Nazionale Italiana per UNESCO e con la Fondazione „G. Cini", sull'isola San Giorgio Maggiore – Venezia, il primo Convengo Internazionale „Mihai Eminescu", al quale hanno presso parte oppure hanno dichiarato la loro adesione personalità di alto rilievo della cultura europea: Alain Guillermou, Mario Ruffini, Umberto Cianciolo, Italo Siciliano, G.F. Contini, George Uscătescu, Basil Munteanu, Giuseppe Ungaretti, Mircea Eliade, Angelo Monteverdi, Francesco de Marchio, A. Roncaglia, V. Scerbina, Al. Rosetti, Perpessicius, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Alf Lombard, Cesare Segre, Mircea Zaciu ecc. Era questo un secondo segno rilevante del grande amore per l'opera di Mihai Eminescu.

In consonanza con i sensi che aveva scoperto Rosa Del Conte nel centro del universo poetico emineschiano: „Tutto il suo mondo lirico è subordinato ad una visione al centro della quale sta il rapporto fra Dio e il mondo, fra l'esistenza definita come temporalità e l'essere identificato con l'eternità", il professore Vittore Branca, segretario generale della Fondazione „G. Cini", identificavà, nell'apertura del Convengno, lo stesso nucleo semnatico, che si imponeva in questo modo come prospettiva dominante nella interpretazione di Eminescu: „Il Convegno Eminescu viene a confermare un verso di Rilke: «Di qualunque cosa parlasse il poeta, egli parla del Dio». Eminescu porta testimonianza su questa verità".

Dopo tre anni dal Convego, Rosa Del Conte riusciva a far apparire, alla Lerici Editore di Roma, il primo numero del semestrale di filologia romena „Eminescu", il quale è rimasto, pare, singolare; ma, con tutto ciò, il fatto parla della tenacità e della passione dell'esegeta italiana nel far conoscere, con tutti i mezzi possibili, la personalità di Eminescu ed i valori della cultura romena.

Un quarto secolo dopo, nel 1989, Rosa Del Conte stampava, alla stessa Casa Editrice di Modena, nella sua versione, un massicio volume di *Poesie* del poeta, per partecipare in questo modo al primo Centenario Eminescu ed al Congresso Internazionale Eminescu, organizzato a Parigi. Era un'altro segno del grande amore per la creazione poetica di Eminescu.

Il Congresso si è voluto una ripresa, dopo 25 anni, dei convegni emineschiani iniziati da Rosa Del Conte nel 1964 a Venezia, dove „si erano riuniti insieme – sottolinea la professoressa nell'*Introduzione* al volume di *Poesie* – per la prima volta (rimasta anche l'ultima, purtroppo...) accanto ad autorevoli studiosi stranieri provenienti da varie aree culturali (Francia, Inghilterra, Italia, Portogallo, Spagna, Svezia, ma anche Cecoslovacchia e Ungheria) gli esponenti romeni più rappresentativi dell'esegesi emineschiana, al di là delle divisioni ideologice che da anni gli separavano. Era un'unica Romania al di là della frontiera geografica che si riconosceva in Eminescu, e in Eminescu riconosceva non solo l'espressione più alta della sua vocazione lirica, ma della sua coscienza storica: *expresia integrală a sufletului românesc – l'espressione integrale dell'anima romena*, per dirla con le parole di Nicolae Iorga".

La personalità della studiosa Rosa Del Conte, la profondità delle sue esegesi, il suo ruolo eccezionale nel far conoscere i valori spirituali romeni più significativi in Italia ed in Europa hanno avuto un primo riconoscimento ufficiale nel 1972, quando l'Università di Bucharest gli ha conferito il titolo di *Doctor Honoris Causa.*

Purtroppo, è seguito, poi, un periodo del tutto contrario alla libertà dello spirito. Cosi si fa che l'opera di Rosa Del Conte ha dovuto aspettare quasi tre decenni per incominicare ad essere tradotta in romeno. L'inizio (portato alla fine) appartiene al professore Marian Papahagi, dell'Università di Cluj, il quale ha fatto anche il passo più dificile e ha dato un'eccelente versione romena dell'essegesì emineschiana, *Eminescu o dell'Assoluto*, stampato alla Casa Editrice Dacia, nel 1990. Seguirà, per momento nelle pagine della rivista *Vatra*, lo studio su Blaga, nella traduzione di Adrian Popescu.

Nell'anno 1991, l'Università di Cluj confera alla insigne studiosa la laurea di *Doctor Honoris Causa.* Nel 1995, Rosa Del Conte verrà nominata tra i membri di onore dell'Accademia Romena.

* * *

Oggi vivo con particolare emozione la fortuna di consegnare alla eminente esegeta dell'opera di Eminescu e di altri valori della spiritualità romena, al nome del Senato accademico, il titolo di *Doctor Honoris Causa* dell'Università „Alexandru Ioan Cuza" di Iasi, la più antica università della Romania, conferito nel dicembre 1995, come espressione del più alto apprezamento per una vita esemplare, consacrata alla scienza e alla cultura.

E se questo conferimento avviene a Venezia, in questo sede, il fatto si carica di un valore significativo, in due sensi, almeno:

- qui, a Venezia, la professoressa Rosa Del Conte ha iniziato il primo Convegno internazionale di studi emineschiani; e questi convegni devono essere ripresi. E se ciò sarà possibile, sempre qui, a Venezia, con la partecipazione di Rosa Del Conte.

- in questa casa, oggi sede dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanisticà, ha vissuto Nicolae Iorga, il quale ha visto in Eminescu – come pure Rosa Del Conte sottolineava – *l'espressione integrale dell'anima romena.*

Sia questo momento solenne, quando la Casa Romena di Nicolae Iorga é diventata l'Aula „Mihai Eminescu" dell'Università di Iasi, un coronamento di tutto quello che ha fatto Rosa Del Conte affinché *l'universalità virtuale* di Mihai Eminescu diventi *universalità reale.*

Laudatio, il 29 maggio 1998, Istituto di Cultura e Ricerche Umanistiche di Venezia.

„NOTIZIE CULTURALI ITALIANE", REVUE ITALO-ROUMAINE

Une revue qui se propose pour premier but la connaissance et le développement des rapports culturels et d'amitié entre deux pays et peuples est une véritable „fête de l'intellect" – et c'est une telle revue que l'Institut Italien de Culture de Bucarest vient de faire paraître. Conçue et rédigée par les professeurs Giuseppe Palmieri (Director de l'Institut) et Vito Grasso, elle s'intitule discrètement „Notizie culturali italiane". Cependant, la structure du premier numéro (I, 1, mai 1976), le contenu substantiel des articles et des études qui y sont publiés montrent que cette revue dépasse largement les dimensions et le caractère d'un bulletin d'information et qu'elle se réclame catégoriquement d'une tradition plus ancienne, celle de la revue „Roma", que fondait en 1921 un autre fervent de l'art et des lettres roumaines, le professeur Ramiro Ortiz, et qui allait devenir en 1935, sous la direction d'Alexandru Marcu, „Studii italiene".

La revue reflète, en effet, la riche activité que les dernières années ont vu se développer à l'Institut Italien de Bucarest, mais elle fait plus que cela. C'est aussi (et surtout) une publication qui recueille et diffuse des conférences, études des spécialistes, roumains et italiens, sur l'interpretation de la littérature, des arts et de la culture en général, études qui sont autant des contributions essentielles à la connaissance de la littérature et des rapports historiques et culturels entre les peuples roumain et italien. C'est par quoi, dès le premier numéro, la revue répond aux voeux exprimés sur sa première page par l'ambassadeur d'Italie à Bucarest, M. Ernesto Mario Bolasco, qui l'engage à „servir avec dévouement la cause de la Culture".

Le roumaniste bien connu, Gianfranco Contini, spécialiste de poétique et de linguistique et le professeur Ruggero Jacobbi, spécialiste du théâtre, y assument le commentaire des questions de culture italienne.

Par *Umorismo e avangarda nel teatro italiano contemporaneo*, R. Jacobbi remonte d'abord dans l'histoire du théâtre, de la poésie et de la prose à la recherche des racines de l'humour en vue de l'interprétation nuancée de ses relations avec le comique et le grotesque. C'est dans la perspective de ces trois catégories esthétiques, justement, que le critique consacre des commentaires d'une remarquable finesse au romantisme, au futurisme, à l'avant-garde des dernières décennies.

Mihai Nasta signe une étude docte, d'une érudition accomplie et d'une grande pénétration interprétative sur la théorie du langage poétique de la Renaissance: *Osservazioni sul trattato poetico-letterario nel Rinascimento.* Spécialiste de poétique, stylistique et histoire de la rhétorique, Mihai Nasta fait connaître aussi un text inédit de poétique dû à Lodovico Castelvetro, commentaire de l'humaniste italien sur le traité antique de Denis d'Halicarnasse, *De compositione verborum.*

Quelques autres études concernent les rapports historiques et culturels roumains-italiens. V. Ileasa donne un rapide aperçu des différents événements culturels, éditoriaux, cinématographiques, journalistiques dans le cadre des échanges culturels italo-roumains, soulignant leur contribution à „la cause du progrès, de la civilisation et de la paix en Europe et dans le monde entier".

Ştefan Delureanu, *Risorgimento italiano e Risorgimento romeno*, et V. Netea, *Des relations de Garibaldi avec les roumains*, actualisent des moments de l'historie moderne de la Roumaine et de l'Italie en faisant ressortir la solidarité des deux peuples, évidente dans l'écho réciproque suscité par les événements révolutionnaires de l'époque, dans la correspondance échangée par les différents personalités (Garibaldi – Dora d'Istria, C. A. Rosetti etc.), dans les contacts politiques et diplomatiques (Vasile Alecsandri – Cavour), dans la participation des volontaires roumains aux campagnes garibaldiennes (en Sicile, par exemple), dans l'attitude de Garibaldi à l'égard des révolutions roumaines, de l'accomplissement de l'Union et de la conquête de l'Indépendance: „Les Roumains, descendants de nos anciennes légions – écrit Garibaldi dans le télégramme envoyé de Caprera à l'occasion des victoires roumaines dans la guerre d'Indépendance de 1877 – combattent aujourd'hui héroïquement sur les rivages du Danube pour leur indépendance; il me semble qu'il est bon de faire entendre des applaudissements de la part de la capitale du monde antique et de l'Italie toute entière, adressés à nos valeureux cousins".

L'activité de traduction fait l'objet de trois articles particuliers. Le romaniste Al. Niculescu fait des considérations théoriques pertinentes sur les multiples problèmes que soulève la transposition de la poésie roumaine en italien. L'italianisante Despina Mladoveanu signe quelques excellentes traductions des poésies d'Eminescu et de Blaga. La revue publie également une

Bibliographie des livres italiens traduits en roumain de 1945 à 1975, établie par le professeur Vito Grasso.

Ce premier numéro de la revue „Notizie culturali italiane", qui jouit d'une présentation graphique exceptionnelle, ouvre des perspectives nouvelles à l'etude approfondie des rapports historiques roumains-italiens ainsi qu'au développement contemporain de ces rapports.

Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires, nr. 4, 1977, p. 142-144.

MOMENTO E MODELLO IORDAN NELL'ITALIANISTICA

Abbiamo intitolato *momento e modello* questo intervento per mettere in risalto il rapporto molto stretto, diremmo, di interdipendenza, tra l'inizio dell'insegnamento accademico della Lingua e letteratura italiana all'Università di Iași e il modo di concepire il campo della Filologia su piano europeo. E dentro questo rapporto che riconosciamo il modello Iordan come uno spazio nel quale, da una parte, lingua, letteratura e cultura sono da considerare cosostanziali nel loro essere, dall'altra, ogni direzione di studio, didattico e scientifico, in correlazione, dev'essere intesa e sviluppata come parte di un intero.

Da questa prospettiva, Iorgu Iordan non è un italianista nel senso ristretto del termine. Per lui lo studio della Lingua e letteratura italiana fa parte costitutiva dalla Filologia romanza. D'altronde, l'insegnamento della Lingua e letteratura italiana lui lo svolse dentro la Catedra di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia di Iași, prima come supplente, ad'incominciare dal 1 gennaio 1926, poi, come professore titolare (ordinario), dal 1927. Nello stesso senso, la lezione sostenuta nell'ambito del concorso per ottenere la catedra, si intitolava *Lingvistică, filologie, istorie literară* (pubblicata, nella rivista „Orphaeus", sept.-oct. 1926). La lezione fu altamente apprezzata dalla commissione, costituita da professori appartenenti a ambedue i campi, Linguistica e Scienza della letteratura: A. Philippide, G. Ibrăileanu e Traian Bratu, proprio per quest'ampia appertura.

Per il suo contenuto, il testo della lezione è un'immagine della concezione teor(et)ica sullo studio e sull'insegnamento filologico e allo stesso tempo il punto di partenza – diciamo programmatico – per quello che si dimostrerà nel tempo l'opérato di Iordan nella cultura romena. L'italianistica – nel senso comune del termine – occupa una posizione significativa nelle attività di Iordan, che si colloca dentro la prospetiva della „filologia in senso lato", cosi come la intendeva Giulio Bertoni, nel suo *Programma di filologia romanza come scienza idealistica* (Ginevra, 1923). Allo steso tempo, però, nell'opera scientifica di Iordan il dominio italiano viene integrato nell'interpretazione che il linguista romeno da al processo di costituzione e di evoluzione della linguistica romanza,

nell'ampio volume *Lingvistică romanică. Evoluţie. Curente. Metode* (1962), interpretazione che ha come nucleo lo studio *Evoluţia şi starea actuală a lingvisticii romanice* (1932), elaborato alla sollecitazione di Leo Spitzer. In questo libro, tradotto in tutte le lingue di circulazione internazionale, prima di entrare nel campo veramente scientifico della linguistica romanza, Iordan si ferma sulla posizione di Dante (nello scritto *De vulgari eloquentia*, al quale farà diversi rifferimenti), poi, in altri contesti, nel corso di Storia della lingua e letteratura italiana, trova presi in discusione aspetti importanti che „preoccupano i linguisti in generale e gli sudiosi della linguistica romanza" in particolare: origine del linguaggio, le lingue neolatine, i dialetti dell'italiano ecc. (Iordan, 1962: 7) e all'Accademia della Crusca.

Nella storia della linguistica romanza, vengono interpretati, in studi monografici, in base alla concezione linguistica di varie scuole, G.I. Ascoli, fondatore della dialettologia scientifica italiana e tra i fondatori della linguistica romanza, Croce e Bertoni – rappresentanti della direzione idealistica –, Terracini, gli autori degli *Atlanti linguistici* dell'italiano. B. Croce sarà poi invocato nell'interpretazione della concezione di Karl Vossler sulla lingua come creazione artistica ecc. Nell'approfondire la concezione estetica e linguistica dei due studiosi, Croce e Vossler, tramite un dialogo *sui-generis*, Iordan non poteva non introdurre in discussione la stilistica: „D'altronde, tra stilistica e storia letteraria in senso lato della parola esistono legami molto stretti. Lo studio dello stile delle opere letterarie è più critica letteraria che linguistica" (*ibidem*: 130).

Ricordiamo qui che I. Iordan – continuatore di Ch. Bally – è il fondatore della Stilistica romena moderna, dentro la Linguistica, come stilistica linguistica in opposizione alla stilistica estetica. Aggiungiamo, tra parentesi – fatto significativo – che nella sua esegesi, *Stilistica limbii române* (1944), consacrata alla interpretazione delle strutture specifiche alla lingua romena nell'esprimere vari sentimenti, attegiamenti ecc., il linguista romeno appre di volta in volta una prospettiva comparativa (soprattutto sul terreno delle lingue romanze), nella quale introduce, tra l'altro, espressioni dall'italiano parlato. Così per il senso di 'prendere in giro', ad esempio, all'espressione romena *a lua în căruţă* corrisponde in italiano *portare in carozza;* le espressioni *a-i pune barbă* (rom.) e *fare la barba a qualcuno* (it.) significano, in ambedue le lingue, 'inganare, imbrogliare' *qualcuno*, al proverbio romeno *Găina bătrînă face zeama bună* corrisponde il proverbio italiano *Gallina vecchia fa buon brodo* ecc. Quando poi, si imponeva, Iordan non si ferma all'espressione linguistica. Così, quando prende in discussione l'espressione *a face număru' cinci*, per il senso 'rubare', Iordan riscontra una corrispondenza gestuale nell'accompagnare la frase argotica nelle due lingue: „Studiare la regola del cinque [...]. Interessante è il dettaglio che nel pronunciare quest'espressione si fa un gesto con la mano, per mimare l'operazione di rubare (proprio come da noi)" (Iordan, 1975: 276).

Abbiamo fatto questi brevi rifferimenti alla stilistica perché questo approccio scientifico entra, senza dubbio, nel concetto espresso con lo sintagma „filologia in senso lato", che definisce pienamente la posizione di Iordan, interessato tanto dei valori stilistici del linguaggio popola, quanto della funzione delle strutture stilistiche nel testo letterario. In questo senso, l'asserzione citata sopra esprime la sua concezione non solo sulla stilistica letteraria, ma anche, e soprattutto, sull'esigenza che l'interpretazione del testo letterario abbia in vista l'espressione stilistica in funzione poetica, principio sul quale si appogerà il professore nell'interpretare la poesia di Petrarca (*La modernità di Petrarca*) e soprattutto l'opera di Dante, nel corso di Lingua e letteratura italiana, integrato da I. Iordan nel corso di Filologia romanza, sostenuto all'Università di Iași.

Il corso di Filologia romanza aveva una durata di 4 anni; i primi due erano consacrati alla Linguistica comparata delle lingue romanze – grammatica comparata delle lingue neolatine intesa come studio dei fatti linguistici anche nella loro motivazione culturale (in senso lato). Nel terzo anno si studiava Lingua e letteratura italiana, nel quarto, Lingua e letteratura spagnola.

„L'ho dovuto organizzare così – scrive I. Iordan nel secondo volume di *Memorii* – per avvicinarlo in più grande misura al contenuto dell'intera disciplina: filologia romanza significa lo studio delle lingue e delle letterature romanze. Il regolamento della facoltà obbligava lo studente che studiava il francese di frequentare tutti questi corsi e, senz'altro, di sostenere gli esami. Il corso di Linguistica romanza lo dovevano seguire, nelle stese condizioni, anche gli studenti che avevano come insegnamento principale il Romeno" (Iordan, 1977: 119-120).

L'insegnamento dell'italiano comprendeva a parità di ore il corso consacrato alla storia della letteratura, e le attività seminariali, quando venivano interpretati testi letterari, perché in questo modo gli studenti approfondiscano contemporaneamente la conoscenza del registro stilistico della lingua italiana o dello spagnolo. Con questa modalità di organizzare l'insegnamento, il corso di Storia della letteratura italiana rappresenta anche in se stesso un modello di quello che significa „filologia in senso lato", tanto nei termini di G. Bertoni, quanto in una prospettiva più moderna, se si vuole integrare nella filologia la poetica e la teoria della communicazione letteraria, dato che Iordan ha in vista, soprattutto nell'interpretare la *Divina Commedia* di Dante, il principio poetico che governa il poema e la natura complessa del lettore, il quale dev'essere visto come un essere culturale, scientifico, politico, ideologico, teologico ecc. Si incontrano così, nella sua interpretazione, la dimensione della storia letteraria nel senso tradizionale – la letteratura italiana prima di Dante e nel tempo di Dante – e nel senso moderno: il rapporto tra vari aspetti dell'opera di Dante con il mondo storico, nella genesì del poema e nella recezione in vari tempi, storici e poetici, e la dimensione stilistica e poetica: l'interpretazione della

Divina Commedia dal punto di vista del rapporto tra le strutture stilistiche ed i sensi poetici.

Per come fu strutturato, il corso offriva allo studente un'immagine complessiva della letteratura italiana prima di Dante, con un interesse particolare mostrato al *dolce stil novo*, alla cui poetica si faranno frequenti rifferimenti durante l'interpretazione di *Vita nuova* e anche della *Divina Commedia*. Si da, poi, un'immagine complessiva della personalità di Dante, personalità storica – impegnata nella vita politica, oppure vista nella sua esperienza umana, e la personalità creatrice, nel campo della scienza e nel campo letterario e poetico. Nello steso tempo, durante il corso e poi alla fine, Iordan entra in dialogo o soltanto invoca diverse interpretazioni date all'opera di Dante, con rifferimenti più frequenti a Boccaccio, a Croce e a Vossler, nonché alla diffusione del poema nel mondo (inclusa la Romania, con apprezzamenti speciali sulla traduzione di G. Coşbuc e sui commenti di R. Ortiz). Si instaura in questo modo – si può dire – un'armonia particolare tra la dimensione didattica del corso e la prospettiva scientifica, dove si può identificare la sua concezione sulla filologia in senso lato, sulla stilistica e poetica (anche se non si usa quest'ultimo termine), nella quale concezione si può riconoscere un dialogo significativo soprattutto con Croce. Nella cultura romena, la sua è la prima interpretazione del genere e mi pare che sia rimasta anche l'unica (purtroppo, quasi sconosciuta, perché rimasta in una variante moltiplicata con i mezzi scarsi degli anni '27-'28, in base alle note prese ai corsi da Gh. Agavriloaie), un'interpretazione che si inserisce pienamente in quello che Iordan riconosce come un campo specifico di ricerca: „la dantologia, cioè la disciplina critico e storico/letterario, la quale ha come obietivo lo studio della vita e dell'opera del grande poeta su tutti gli aspetti" (Iordan, 1928: 602). Una scienza, questa, che nasce – lo dice lo stesso Iordan – prima di tutto con gli studi dei due figli di Dante, preoccupati a chiarire vari particolari nell'interpretare „il mondo" della *Divina Commedia*, ma soprattutto con Boccaccio („il dantista" – come dicono gli italiani per dantologo), il quale manda una coppia a Petrarca accompagnata da una lettera piena di entusiasmo, il quale interpreta e spiega al pubblico, in una chiesa di Firenze, il poema di Dante, ad'incominciare dall'autunno del 1323; iniziava allora, possiamo dire, le prime letture dantesche, quello che si chiama oggi *Lectura Dantis*.

Nella parte che riguarda la prima direzione: storia letteraria, in ambedue le ipostasi (quella classica e quella moderna, che riguarda rapporto tra l'opera di Dante e il mondo/tempo storico), l'interpretazione porta l'impronta dell'incontro con il professore Henri Hauvette, prima in Francia e poi in Italia. A Parigi, dove era andato per un periodo di specializzazione, nel 1925, Iordan seguì, tra l'altro, alla Facoltà di Lettere, i corsi di Storia della letteratura italiana: il Rinascimento; il professore francese lo impresionò soprattutto per il metodo con cui interpretava la creazione artistica dei grandi poeti italiani. In Italia, poi, lo incontra alla Biblioteca Nazionale di Firenze; nel capoluogo della

Toscana, sembra che il professore veniva tutti gli estati. „Ho capito allora meglio – scrive Iordan – perché alle lezioni «passeggiava» per la città di Dante come a casa sua" (idem, 1977: 107).

Prima di ritornare a Iaşi, Iordan si era fermato per un tempo a Firenze, „la patria della lingua letteraria italiana" (*ibidem*: 106), inanzittutto perché voleva approfondire la conoscenza dell'italiano che aveva studiato a Parigi, dove segui i seminari di italiano e di spagnolo, ma durante il soggiorno di diverse settimane è arrivato a conoscere direttamente un mondo la cui principale dimensione si dimostro di essere la dimensione estetica („La città era in se stessa un museo straordinariamente ricco"); qui ammira, tra l'altro, il volto di Dante dipinto da Giotto nel Duomo, la chiesa Santa Croce (dove, scrive Iordan, Dante fu battezzato), la chiesa San Michele, dove Boccaccio, sulla richiesta del Comune, sosteneva le sue letture-interpretazioni sulla *Commedia* di Dante, per rilevare soltanto alcuni posti che hanno diversi rapporti con il poeta che costituirà il centro del corso di Storia di letteratura italiana che sosterrà a Iaşi qualche anno dopo.

Prima, i corsi di Hauvette seguiti a Parigi, i libri del professore ammirato su Dante, Petrarca, Ariosto ecc., poi, il contatto diretto con i valori dell'arte prerinascimentale e rinascimentale di Italia (Cimabue, Giotto, Michelangelo, Raffaello, Fra Angelico – ammirato nel monastero San Marco di Firenze – Leonardo da Vinci, Brunelleschi, Cellini ecc.) hanno condotto Iordan alla concezione del rapporto molto stretto tra lo sviluppo nella direzione storico-sociale di una società e lo sviluppo nella direzione culturale. Lo sviluppare dei valori spirituali e non la loro nascita. Iordan è molto chiaro in questo senso quando interpreta il rapporto tra il genio poetico di Dante e il livello dello sviluppo storico, social-politico, economico della società fiorentino: „Dante nacque Dante, così com'è l'ha fatto la natura!" (*ibidem*: 156). Genio si nasce ma, per poter manifestarsi e svilupparsi, si richiedono condizioni storiche favorevoli. La città di Firenze e le condizioni devono essere intese in due sensi: da una parte, il fiorire delle arti – Cimabue, Giotto ecc., il livello alto della gente fiorentina sotto aspetto culturale, allo stesso tempo, intenditore ed esigente, dall'altro, lo sviluppo e anche le tensioni sotto aspetto politico.

Nel suo corso, Iordan consacra poco spazio alla storia della letteratura italiana prima di Dante, si ferma di più sulla poesia del *dolce stil novo*, „manifestazione poetica profonda e originale", che considera come un esercizio nel preparare il terreno per Dante, tanto sotto l'aspetto del contenuto – un'altra concezione sull'amore e sulla vita in genere – quanto sotto l'aspetto dell'espressione – una lingua della poesia del tutto specifica. La prospettiva storica rimane dominante nel capitolo intitolato *Viaţa lui Dante*, anche questo molto breve, ma nell'interpretare alcuni eventi politici (l'avversità, ad esempio, tra i ghibellini ed i guelfi, l'esilio del poeta a Ravenna ecc.) oppure umani (incontro con la Beatrice Portinari – „il più significativo evento della vita di

Dante" –, la morte di Beatrice), Iordan prepara il terreno per la parte più estesa e più profonda del suo corso, quella consacrata al poema *Divina Commedia.*

Nel capitolo *Opera lui Dante,* dopo le analisi succinti fatte su *Vita nuova, Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia,* l'interpretazione della *Divina Commedia* (poema messo in vari rapporti, significativi, con *Vita nuova* e *De vulgari eloquentia*) si estende per ben più di 300 pagine, dalle 600 quante ne comprende nella variante „stampata" il corso per intero. È proprio questo rapporto tra la parte storica, sviluppata su vari aspetti, e la parte interpretativa, che fa sì che il corso di Storia della letteratura italiana si costituisca in un modello nel campo dell'italianistica, integrata nella prospettiva ampia della filologia romanza. Dentro questo modello, poi, la parte interpretativa, molto complessa nella complementarietà delle coordonate analitici, impone un modello di analisi nel quale la componente stilistico-poetica si rivela come prospettiva dominante in se stessa (cioè, si puo dire, nel modo in cui legge il poema Iordan con i mezzi della stilistica e poetica), ma allo stesso tempo, in funzione dei mutamenti che sono intervenuti nel processo di recezione letteraria nel tempo.

In tutte e due le ipostasi, l'esegesi di Iordan si puo integrare benissimo nelle direzioni attuali dell'interpretazione stilistico/poetica del testo letterario. Si incomincia con interrogativi sul titolo, sotto aspetto storico, estetico, poetico. Per il termine *commedia,* Iordan fa un incursione nel poema stesso (nell'*Inferno,* Vergilio indica a Dante la sua opera come „l'alta mia tragedia"), fa rifferimenti alla posizione di Dante sui generi letterari nel *De vulgari eloquentia,* invoca l'*Epistola* a Cangrande della Scala: *Commedia* arriva così a collocarsi tra lo stile alto, nobile, sollenne, proprio alla *tragedia,* e lo stile umile dell'*ellegia.* L'epiteto *divina,* poi, con il quale veniva apprezzato il poema da Boccaccio, nel *Trattatello in laude di Dante,* „richiesto" dal poema perché, in armonia con il suo mondo semantico, entra a far parte dal titolo, per la prima volta nel 1555, con l'edizione veneziana pubblicata da Lodovico Dolce (come sostiene Zingarelli), oppure nell'edizione, sempre veneziana, di Cristoforo Landino del 1529 (secondo Ramiro Ortiz). L'epiteto viene attribuito anche al poeta stesso: *divinus poeta,* da Giannazzo Manetti (sec. XV).

La domanda più difficile per l'interprete di quest'opera era: *Dove collocarla, soto aspetto estetico, poetico*? Più di ogni altro capolavoro della letteratura universale, sottolinea il professore Iordan, *Divina Commedia* non si lascia chiudere nelle classificazioni; può essere situata tra tragedia e ellegia, come lo „vuole" l'autore, ma, oltretutto, è un poema; anche quest'identità viene data dall'autore stesso, il quale indica ad un certo momento con questo termine. La sua essenza è profondamente poematica.

Nel sviluppo dell'interpretazione il professore Iordan si ferma sulla struttura (prosodica, architetturale) del poema, con discussioni significativi sui termini (canto, cantico, terzine), sulle dimensioni stilistica (allegorie, simboli,

linguaggio nonfigurato) e poetica, sugli aspetti profondi del suo piano semantico. Lo studente viene così orientato in modo suggestivo nel percepire un universo semantico di una complessità mai incontrata, con delle chiavi appartenenti alla stilistica e poetica e con frequente apperture verso la letteratura e l'arte universale.

I mutamenti nella recezione del poema dantesco durante i sei secoli riguardano il rapporto tra il mondo esterno, storico, ed il mondo interno, semantico, del poema, nonché le componenti costitutivi: enciclopedico, stilistico e poetico. L'analisi del poema sotto questi aspetti, come pure sul rapporto tra poesia e non poesia, tra lingua e linguaggio, cioè „tra lingua e stile", si svolge dentro una prospettiva teorica fondata su un dibattito implicito, spesse volte anche esplicito, tra il punto di vista di Iordan e la concezione di B. Croce, G. Bertoni, K. Vossler (interpretati su vari aspetti nel libro *Lingvistică romanică*), prospettiva approfondita, sfumata, raffinata attraverso il dialogo con le altre varie interpretazioni. Oltre la diversità dei punti di vista messi a dialogare, due rimangono le dominanti di questa interpretazione, interdipendenti: *autonomia del mondo semantico della finzione* e *la prevalenza della dimensione poetica.*

„La recezione poetica in assoluto è arrivata tardi ed è durata per poco tempo", scrive Iordan. La messa in risalto del eccezionale valore poetico fu sopraffatto, quando dal rifferimento alla storicità dei fati, eventi, „personaggi", quando dall'enciclopedismo, quando dal didatticismo, quando dal razionalismo... La mentalià del tempo (dei vari tempi, storici e poetici), „l'orizzonte di attesa" (diremmo oggi) impediva in vari modi l'accesso alla poeticità profonda.

Nel Medioevo fu privilegiata la componente enciclopedica; l'interesse del lettore era orientato verso il contenuto, ma non sul contenuto poetico, bensì su un contenuto che rimaneva subordinato al rapporto con il mondo della realtà storica, fenomenica.

Nel Seicento, dominato dalla estetica del barocco, che apprezzava la forma come tale, l'espresione poetica di Dante veniva considerata primitiva, elementare.

Nel Settecento, dominato dal razionalismo, nel poema era troppa fantasia, il poema era considerato troppo mistico. Nello stesso secolo, però, appare una nuova prospettiva nell'intendere la scienza, l'arte, il linguaggio, i rapporti tra di essi. È la concezione di G. Vico, per cui, sul campo estetico, ogni opera letteraria dev'essere giudicata da tre punti di vista: letterario, storico e poetico. „Quest'ultima ipostasi deve prevalere e, in questo senso, *Divina Commedia* costituisce una sorgente di profonda poesia" (Iordan, 1928: 589). E un aspetto ancora più importante: nella concezione di G.Vico, il critico deve prima scoprire il punto di vista del poeta e farne la chiave di entrare nel profondo dell'opera.

Un ruolo significativo nel rivelare l'essenza ed il valore poetico del poema dantesco lo ebbe il Romanticismo. Dentro questa prospettiva, Fr. de Sanctis

viene considerato da Iordan „il più importante critico e storico letterario romantico che ha avuto il ruolo più decisivo nel collocare gli studi su Dante su basi naturali, cioè pur estetiche". Per de Sanctis era importante rivelare il valore del capolavoro di Dante soltanto nella sua essenza di opera poetica, senza considerazioni sul matteriale storico, scientifico, teologico e così via.

Nello stesso periodo, questa via oscurata dal positivismo; preoccupati soprattutto oppure soltanto da raccogliere fatti, strutture, i critici positivisti trascurarono proprio l'aspetto poetico. Nel sviluppare i vari modi di percepire nel tempo la *Divina Commedia* e nel modo di commentare le interpretazioni si può identificare la posizione di Iordan dentro *la stilistica estetica*, se vogliamo mantenere l'opposizione, da lui sostenuta, tra *stilistica linguistica* e *stilistica letteraria*, o meglio, dentro la stilisitica in senso lato, oppure *integrale*, con un termine adoperato da E. Coseriu, per la scienza della lingua: *Linguistica integrale*. Nel ammettere la posizione di de Sanctis, Iordan sottolinea tuttavia l'imperativo di correlare la spegazione dei fati con la coscienza del valore estetico. Nelle sue interpretazioni, il professore si colloca nella prospettiva *De Sanctis – B. Croce – K. Vossler*, nel considerare più importante la terza componente del poema di Dante – la dimensione poetica, la cui genesi sta nel profondo dell'essere creatore, cioè nell'anima; l'opera poetica esprime tutti i movimenti dell'anima. Dante „è arrivato ad altitudini insuperati forse da nessun altro genio dell'umanità", perché nel suo poema c'è un massimo di corrispondenza tra il pensiero ed il sentire, da una parte, e l'espressione poetica, dall'altra. „L'arte dell'espresione – scrive Iordan – diventa, in corrispondenza ai movimenti dell'anima – di una perfezione e sottigliezza mai incontrati fino a quell'ora" (*ibidem*: 561). La sorgente del valore così alto del poema è trovato da Iordan in una corrispondenza perfeta tra il suo sentire (molto tensionato, considera il linguista romeno, dal esilio, uno stato di tensione favorevole al generare la poeticità, e carico dall'amore per Beatrice) e l'espressione. L'interpretazione si lascia guidar dal principio poetico: la corrispondenza perfetta tra il mondo semantico e l'espressione che lo crea e lo rivela. L'autore della *Divina Commedia*, creando il suo mondo finzionale, è arrivato a credere nella realtà di questo mondo. „E un caso se non unico, estremamente raro, quando un poeta vede nel risultato più puro ed esclusivo della sua fantasia esseri ed eventi reali [...]. Egli cammina, soffre, si indigna, gioisce e così via durante il suo viaggio nel mondo di al di là esatamente come un uomo che vive sulla terra, tra la gente in carne ed ossa". Dentro questo reale semantico di essenza poetica, Dante stesso si rivela contemporaneamente attore e regista di un mondo che crea, contempla, giudica, condanna, dalla posizione di essere umano, di cristiano, di italiano, di toscano. E questa realtà del mondo finzionale, creato dalla fantasia, viene percepito nello stesso modo anche dal lettore, il quale crede in quel mondo obiettivamente inesistente e nel quale ragionevolmente non si possa credere. E proprio in questa creatività, che

possiamo considerare cosostanziale alla creatività divina, stanno la grande superiorità poetica della *Divina Commedia* ed il suo valore assoluto. Il poema ha in se stesso questo valore assoluto, ma, considerato in rapporto con la poesia anteriore e con l'epoca in cui appare, su tutti gli aspetti – incluso quello della lingua italiana e del linguaggio poetico – nei primi anni del XIV-mo secolo, il poema di Dante si rivela veramente un miracolo. Dalla prospetiva di questa complessa interpretazione, Iordan esalta il ruolo di Dante, „cui si deve la costituzione della lingua letteraria italiana", nel creare il linguaggio (*lingua perfetta*, nei termini di Maria Corti e Umberto Eco, nelle interpretazioni dei nostri tempi) in grado a istituire un mondo di sensi così complesso come è il mondo della *Divina Commedia*, tanto l'universo semantico descrivile, se si volesse, quanto i sensi profondi da scoprire, quando la fantasia e la ragione si armonizzano. In questo senso, nella frase di Iordan „Dante ha dovuto creare tutto o quasì da niente" si deve intendere senza dubbio la concezione del linguaggio poetico come linguaggio assoluto in funzione ontologica. Dentro questa concezione, Iordan da una profonda interpretazione alla scelta di Vergilio come guida in ciò che si rivela un processo di iniziare l'essere umano nel conoscere la sua essenza, il Poeta per eccelenza, che ha saputo accomunare la ragione con la rivelazione, tramite il quale la poesia si dimostra sorgente di bene, verità e bello, nonché alla presenza/assenza di Beatrice, cioè al principio dell'amore, inteso come dimensione profonda dell'essere umano.

80 anni di italianistica presso L'Università „Alexandru Ioan Cuza" di Iaşi,
Atti del Simposio Internazionale di Iaşi, 12-13 maggio 2006, Iaşi, p. 203-212.

ALESSANDRO MANZONI IN ROMANIA

Il Manzoni comincia ad essere conosciuto e diffuso nei Paesi Romeni nel terzo decennio del secolo scorso. Comunque, proprio nell'epoca in cui la letteratura romena stava per inserirsi nel circuito culturale europeo. È questo il periodo di inizio dei vari e fondamentali mutamenti nella struttura della società romena, come, d'altronde, dappertutto in Europa. È il periodo dell'affermazione dello spirito di libertà nazionale e sociale. Si „scopre" ormai il popolo e, nella cultura e nella lingua, la strada verso l'affermazione dell'originalità nazionale. Si combate per la fondazione degli istituti di una nuova cultura e, tra questi, per un insegnamento di ogni grado in lingua romena. Si costituisce il Teatro Nazionale, dapprima con spettacoli della drammaturgia universale, è vero, ma in romeno, non più in greco, non più in francese. La lingua diviene il simbolo della nazionalità; la cultura – il terreno in cui si preparano le battaglie future per l'unità e per la libertà nazionale, per i diritti sociali.

Gli intelletuali romeni, sia di Moldavia, sia di Valacchia, sia di Transilvania, con una concezione democratica, svolgono un'attività ampia per costituire la

nuova cultura. Cominciano ad impegnarsi per l'affermare e per far conoscere la letteratura universale. È questa l'epoca di una molto ricca attività di traduzione delle grandi opere, della letteratura europeo, in primo luogo, in lingua romena. Si traduce, prima di tutto, dalla letteratura dei paesi di lingue romanze, innanzitutto, la Francia e l'Italia. Non si dimenticano, però, né Inghilterra e né la Germania. E neanche la Russia. Si traduce letteratura classica, ma si traduce anche dalle opere della nuova letteratura, quela del romanticismo. Quest'ultima, la letteratura del romanticismo, diventerà, poi, man mano, prevalente.

I fondamenti della nuova letteratura romena sono cercati nel folklore nazionale, nel passato storico, però, contemporaneamente, la cultura romena si dimostra molto aperta verso la cultura europea; gli intelletuali romeni, scrittori, pubblicisti ecc. seguono attenti tutto ciò che succede nello spazio culturale europeo. Si conoscono così presto „i documenti di nascita" della nouva letteratura, come pure i suoi promotori; tra questi, in primo luogo, Victor Hugo, in Francia, e Alessandro Manzoni, in Italia.

Lo scrittore italiano comincia ad essere conosciuto sia direttamente, cioè, per i suoi scritti, che indirettamente, per i commenti determinativi nella critica letteraria europea, supratutto dalle tragedie *Il Conte di Carmagnola* e *Adelchi*, per la novità della concezione estetica che queste due tragedie mostravano. Così, lo scrittore e pubblicista romeno Cezar Bolliac, ben conoscitore della lirica del Manzoni, traduce l'ode *Cinque Maggio* (che pubblica, nel 1863, nella sua rivista „Curiozul"). Il Manzoni fu conosciuto, senz'altro, da Costache Negruzzi, il fondatore della novella storica romena, come pure dallo scrittore, pubblicista e grande animatore culturale Ion Heliade-Rădulescu. Quest'ultimo fa conoscere lo scrittore lombardo pubblicando, in romeno, nella sua rivista „Curierul de ambe sexe", nel 1838, parecchi brani dalle *Conversazioni Goethe – Eckermann*, tra le quali quella sul Manzoni. Dalla rivista di Heliade-Rădulescu, le *Conversazioni* di Goethe saranno poi riprese dallo studioso transilvano Gheorghe Bariţ, che le fa apparire, un anno dopo, nella sua rivista di Braşov, „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" (1839, no. 13, 14). Per far conoscere la letteratura universale nei Principati Romeni, Ion Heliade-Rădulescu ha dei grandi progetti: vuole costituire, nella lingua romena, „una bibblioteca di letteratura universale". Propone, quindi, l'istituzione di una società, simile a *Panthèon litteraire* di Aimée Martin. Diffonde, per ciò, un appello ai lettori, assieme con un catalogo-progetto riguardante i libri che dovrebbero essere tradotti. Lo scopo dell'impresa è chiarito da Heliade stesso nel no. 26 del „Curierul românesc", anno 1846. Si ha in vista „la coltivazione della lingua, la diffusione della conoscenza, il riscatto dagli smarrimenti dal buio, la stima degli stranieri e della posterità e, ciò che conta di più, la stima per noi stessi".

E, ovviamente, da questo catalogo-progetto non poteva mancare la letteratura italiana, per quale, oltre Dante, Petrarca, Metastasio, Ugo Foscolo ecc., l'entusiasta Heliade pensa a Silvio Pellico e Alessandro Manzoni. Fra le creaz-

ioni del Manzoni, il poeta romeno ha in vista il dramma *Il Conte di Carmagnola*. E ciò dimostra esplicitamente la fama di questa tragedia romantica manzoniana tra gli intelettuali romeni, conosciuta senza dubbio nella lingua originale.

Purtroppo, il bello progetto di Heliade si è realizzato solo in parte. E, tra le opere rimaste non tradotte, si trova anche la tragedia del Manzoni, la quale, anche se non ha in se stessa un valore artistico particolare, rimane un testo di prima importanza nell'affermazione del romanticismo, tanto per la sua struttura, quanto per la prefazione – documento teorico nella nuova concezione estetica. Come osserverà, più tardi, Nicolae Iorga, con la tragedia del Manzoni „si colpiva la sovranità di Alfieri... e si apriva la scena per il romanticismo..." (Iorga, 1968: 353).

Agli sforzi degli intellettuali romeni si aggiungono, nell'attività di far conoscere la letteratura italiana, alcuni intellettuali italiani, trovatisi in Romania come insegnanti di lingua e letteratura italiana. Tra questi, Orazio Spinazzola, insegnante al Ginnasio „Sfîntul Sava", fa apparire a Bucharest, nel 1862, un *Abecedariulu italianu* (*Abbecedario italiano)* e un'antologia di letteratura italiana, intitolata *Floarea literaturei italiane* (*Il fiore della letteratura italiana*). Nella prima parte del libro: testi in prosa di Boccaccio, Guicciardini, Machiavelli, Metastasio, Silvio Pelico ecc. Accanto a questi, Alessandro Manzoni, con due brani da *I promessi sposi* (titolo tradotto *Logodiţii*): *Carestia dell'anno 1629 e peste del 1630* (*Scumpetea anului 1629 și ciuma anului 1630*) e *Che cosa sia popolo* (*Ce este populu*). Nella seconda parte, si riproducono delle poesie di Dante, Petrarca, Ariosto, Metastasio ecc. e del Manzoni, il quale è rappresentato da due poemi: l'inno religioso *La Pentecoste* e l'ode *Il Cinque Maggio*. L'antologia conosce, nel 1872, una seconda edizione, ma, sorprendentemente, ormai il Manzoni manca totalmente!

In romeno, la più grande diffusione è toccata all'ode *Cinque Maggio* ed al romanzo *I promessi sposi* – entrambe creazioni considerati da tutti i commentatori i capolavori del Manzoni e anche come capolavori della letteratura universale.

Oltre la traduzione del 1836, eseguita in prosa da Cezar Bolliac, l'ode *Il Cinque Maggio* conosce, alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, in un periodo relativamente breve (1885-1928), altre cinque versioni diversi, „una fortuna – come osserva Cornelia Dumitrescu, in un commento molto attento, fatto a tutte le cinque versioni – di cui non hanno goduto, nelle Lettere romene, molte altre opere di fama universale" (Dumitrescu, 1936: 137). In più, queste cinque traduzioni hanno conosciuto anche parecchie edizioni.

Dopo un periodo abbastanza lungo, in cui l'opera del Manzoni non conosce più altre traduzioni in romeno (la cultura romena si indirizza verso quella francese, prima di tutto), il filo, cominciato nel terzo decennio del secolo scorso, con la traduzione del Bolliac, è ripreso alla fine del secolo, nel 1884-1885. E sarà, prima, un periodo molto ricco di versioni romeni dell'ode *Il Cinque Maggio*, al quale si succederà un altro, in cui toccherà al romanzo.

Questo non vuol dire che non si siano fatte delle traduzioni del romanzo (e vero, solo parziali) anche in questi tempi, però, il periodo 1885-1928 rimane un periodo nel quale le traduzioni dell'ode sono in tutto prevalenti.

Tra le cinque traduzioni, un posto particolare occupa la versione di Gheorghe Obedenaru, un diplomatico romeno in Italia e in Francia; essa apare nel 1885, a Montpellier, in un volumetto nel quale, accanto all'originale, sono date una versione romena e un'altra in francese. La traduzione, nata da uno stimolo patriottico (a Montepellier, il poeta romeno Vasile Alecsandri aveva vinto, nel 1878, il concorso per la più bella creazione lirica, in una lingua romanza, sulla latinità), si prefigge una meta patriotica: dimostrare la latinità della lingua romena. Da qui, il carattere latinizzante della lingua, in cui è stata eseguita la traduzione, ed il carattere anacronistico della sua ortografia. Come pure anacronistico rimane il modo di spiegare le difficoltà da lui incontrate nel lavoro di transporre in romeno l'ode manzoniana: „Quando vuoi svolgere un'argomento così elevato, come *Ode sulla morte di Napoleone*, non è possibile, in nessun idioma, portare alla fine questo carico usando solo il linguaggio dei contadini incolti" (Manzoni, 1885: 19). Spiegazioni, anche se teoricamente valide, ingiuste, però, per la lingua in cui aveva già scritto il poeta Eminescu.

Senza valore artistico, la traduzione, fatta in prosa, è, però, esatta, fedele all'originale. Scrupuloso, il traduttore, che ha avuto per intenzione una versione alla lettera (concezione chiaramente espressa dal sottotitolo del volumetto: „traduction litérale en roumain avec notes philologiques") dà spesso tra parentesi diversi altri sinonimi della parola utilizzata. Il traduttore introduce poi, sempre tra le parentesi, parole ed espressioni inesistenti nell'originale italiano o, più esatto, non espresse dal Manzoni, ma sottointese dal contesto: „Ci/ vergur se servili inchinăciuni şi de ruşinoase injurii, se rîdica acum, mişcat de răpedea stingere a unei raze asia de mare, si adduce (litteralmente *desleaga*) a lui mormînt un cîntec care poate n-o muri [...] Fu adeverata glorie? Urmaşii/ să judece şi să dea/ greaua sentinţă; noi să ne închinăm fruntea naintea marelui Făcător, care voi să lase-n El urma mai adînca a spiritului său creator".

('Vergin di servo encomio
E di codardo oltraggio,
Sorge or commosso al subito
Sparir di tanto raggio;
E sciogle all'urna un cantico
Che forse non morrà.

Fu vera gloria? Ai posteri
L'ardua sentenza; nui
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar').

Tra le altre traduzione si distacca quella dell'italo-romeno Giorgio Cifarelli, pubblicata nella rivista di cultura italiana „Roma", Bucarest, VIII (1928), no. 4, nella rubrica *Pagine di antologia.* Ottimo conoscitore del romeno e dell'italiano, con una particolare sensibilità poetica, che li permetteva di penetrare nelle profondità del testo manzoniano, Cifarelli mette in circolazione una traduzione poetica, ricreando l'ode del poeta lombardo con un registro romeno, cambiando spesse volte l'espressione dell'originale, però, osservando sempre nonalterato il fondo spirituale manzoniano in tutta la sua complessità.

Purtroppo, la traduzione del Cifarelli è rimasta poco conosciuta, perché poco diffusa; le altre, invecce (dovute al poeta Nicolae Tincu, allo studioso Nicolae Iorga e al poeta N. I. Soricu) sono state pubblicate parecchie volte. Così, la traduzione fatta dal Iorga, storico e critico romeno, specialista anche nei rapporti italo-romeni, ha conosciuto tre edizioni, prima nel 1907, quando il traduttore l'aveva pubblicata nella rivista „Floarea darurilor", la seconda in un volume intitolato *Din opera poetică a lui Nicolae Iorga*, Craiova, *Ramuri*, 1921 (accanto alle altre traduzioni dall'opera del Goethe, Edgar Allan Poe, Thomas Young, Carducci, Monti, Leopardi, Longfellow, Schiller ecc.) e, poi, nella rivista „Ramuri" (Craiova, 1923, no. 14), in occasione del cinquantenario manzoniano. La traduzione del Soricu conosce, anch'essa, due apparizioni, prima nella rivista „Transilvania" (settembre 1921), da dove sarà, poi, ripresa, nel 1923, dalla rivista „Roma", nel numero commemorativo 10-11-12.

Paradossalmente, la diffusione più ampia è stata raggiunta dalla traduzione meno felice, e cioè, da quella di Nicolae Tincu.

La versione dovuta all'umanista Nicolae Iorga, in prosa ritmica, assai fedele all'originale – anche se con qualche eccezione – non è priva nenache di un certo valore artistico. Quella eseguita dal poeta Soricu pecca per alcune (poche) inesattezze, però, in linea generale, non si allontana che raramente dall'originale, tanto al livello dell'espressione quanto al livello del contenuto. D'altra parte, la sua traduzione è molto armoniosa. La versione del poeta Nicolae Tincu, invecce, pecca prima di tutto per una evidente infedeltà al testo originale. Il traduttore „tradisce" l'ode del Manzoni tanto nella lettera quanto nello spirito. La sua variante presenta 42 versi in più, un'altra struttura e disposizione delle strofe ecc. D'altro canto, il poeta-traduttore („traditore") introduce, nella sua variante, degli elementi stilistici caratterizzanti, solitamente rifiutati dal poeta Manzoni, ed in ogni caso assenti dalla sua ode. Queste parole ed espressioni nuove danneggiano moltissimo alla costituzione dell'idea poetica come l'ha pensata e l'ha espressa il poeta italiano. Ecco, ad esempio, la prima strofa dell'ode, in versione Tincu:

„A fost!... În nemişcare
Cînd corpul îi rămase
De sufletu-i cel mare
Pustiu, şi este *tristă*

Ca trăsnetul ce pică
În lume răsunase
Atuncea *de mirare*
De jale şi de frică
Pamîntu-ncremeni".

('Ei fu. Siccome immobile
Dato il mortal sospiro
Stette la spoglia immemore
Orba di tanto spiro
Così percossa, attonita
La terra al nunzio sta').

Comunque, nella simplicità della comparazione manzoniana (tanto drammatica proprio per la sobrietà), Nicolae Tincu interviene con un'altro, molto comune: „ca trăsnetul" (come il fulmine), con l'attributo „tristă" (triste) e con delle costruzioni sintattiche esplicitamente causative: „de mirare" (di stupore), „de jale" (di dolore), „de frică" (di paura), che tutte diminuiscono la potenza poetica dell'idea che non è più manzoniana.

Nicolae Tincu pubblica la sua versione, per la prima volta, nel 1897, in un volume impropriamente intitolato *Poeme pentru copii* (*Poemi per i bambini*), assieme con altre traduzioni (dalle poesie di Musset, J. Rameau, G. Marini ecc.) e con alcune creazioni proprie. Perché molto apprezzata dal critico ed esteta romeno Mihail Dragomirescu, la traduzione del Tincu, anche se meno felice, arriva a conoscere la più grande diffusione proprio tramite i manuali di *Lingua e letteratura romena* e di *Poetica*, editi dal critico romeno insieme al professore Gheorghe Adamescu, tra 1904-1929, in parecchi edizioni. La poesia del Manzoni serve, in questi manuali (assieme ad alcune odi di Vasile Alecsandri: *Ode alla statua di Stefano il Grande, Ode alla statua di Michele il Bravo, Ode ai soldati romeni*) come esempio di ode, quale specie poetica.

Altre poesie di Alessandro Manzoni hanno conosciuto un'interesse più scarso in lingua romena. L'inno *Il Natale*, ad esempio, è stato tradotto parzialmente dal filologo, appartenente alla Scuola latinista romena, Timotei Cipariu, nel terzo decennio dell'Ottocento. La sua traduzione è rimasta in un quaderno-manoscritto, in cui si trovavano ancora una traduzione dall'opera di Lessing, brani tradotti dalla creazione poetica dell'Ovidio (*Le Metamorfosi*) e qualche poesia originale[1]. Poi, nel numero commemorativo della rivista „Roma" (10-11-12/1923), si dà in versione romena l'inno *La Pentecoste*, accompagnato da un

[1] La traduzione è stata segnalata dal professore I. Breazu, nell'articolo *Timotei Cipariu şi Italia* (*Timotei Cipariu e l'Italia*), în „Studii literare", vol. II, 1943, Sibiu.

commento estetico – il frutto dell'attività del Seminario di italiano presso l'Università di Bucarest.

La stessa diffusione dell'ode *Cinque maggio* conosce solo il romanzo manzoniano. Dapprima si sono tradotti alcuni brani. Un primo brano è apparso alla fine dell'Ottocento, nel 1848, nel giornale di Craiova *Carpaţi* (almeno così si rileva dalla notizia data in „Voinţa Naţională", Iaşi, no. 19/1884; noi il giornale di Craiova non l'abbiamo trovato). Altri brani traducono l'italienista Alexandru Marcu e Dumitru Tomescu.

Il professore Alexandru Marcu pubblica le sue traduzioni nelle pagine della rivista di Bucarest – „Roma"; un brano, nel no. 4 del 1928, sotto il titolo *Don Rodrigo*, l'altro, nel no. 2 del 1929, intitolato *Ciuma* (*La peste*).

Il Tomescu fa apparire, prima, un frammento della sua traduzione nel 1907, sulla rivista „Ramuri", numero doppio 9-10, e lo intitola *Părintele Cristofor* (*Padre Cristoforo*), per dare poi, dopo quattro anni, una traduzione più ampia. La traduzione che comprenderà tutta la prima parte del romanzo apparirà in volume (nella Biblioteca populară Socec) nel 1911, e sarà preceduta da una prefazione in cui D. Tomescu, anche se non specialista, fa dei commenti precisi sul valore artistico di questo „romanzo storico nel vero significato della parola... in cui Manzoni è riuscito a ricostruire la situazione politica e sociale della Lombardia del secolo XVII" (Manzoni, 1911: 11). La versione di Tomescu presenta delle deficienze, tanto dal punto di vista della lingua dell'originale (per una malsicura interpretazione del testo manzoniano), quanto dal punto di vista della lingua romena letteraria.

La prima traduzione integrale del romanzo manzoniano è apparsa nel 1941, essendo eseguita da Alexandru Iacobescu, il quale dà una versione migliore di quella di Tomescu da tutti punti di vista. La traduzione dell'Iacobescu conoscerà una grande diffusione attraverso a tre edizioni e ciò dimostra la popolarità del romanzo manzoniano tra i lettori romeni.

Negli ultimi tempi, il romanzo conosce un'altra versione, anche questa in tre edizioni (tra le quali, una di grande diffusione popolare), in un periodo molto breve (1964-1971). Quest'ultima versione in romeno del romanzo manzoniano, realizzata dal professore Alexandru Balaci, un specialista nella letteratura italiana, come pure nel campo dei rapporti romeno-italiani, si caratterizza per una buona conoscenza dell'opera del Manzoni, del suo stile, da un lato, per una bella lingua romena artistica, da un'altro lato. Il traduttore riesce a trasporre in romeno la semplicità e la varietà stilistica dell'originale. L'ultima traduzione presenta anch'essa un saggio introduttivo, questa volta molto profondo. Il professore Al. Balaci, che, inoltre, ha scritto sull'opera del Manzoni in diversi occasioni e la cui monografia sullo scrittore lombardo sta per apparire alla Casa Editrice „Univers" di Bucarest, penetra negli aspetti più importanti della vita e della creazione artistica dello scrittore italiano, nella complessità del

suo romanzo storico. Ciò fa dello studio introduttivo del Balaci il migliore saggio, apparso finora da noi, su Alessandro Manzoni.

Sul Manzoni, la critica letterara romena si è fermata abbastanza tardi. Il primo „abbozzo" di un ritratto di Manzoni – uomo e scrittore – apare nel 1873, quando il settimanale „Semenătorul" (Bîrlad) pubblica, nel numero 21, del 27 maggio (solo cinque giorni dopo la morte del Manzoni, in un settimanale!) un ampio necrologio, in cui si fa un'analisi pertinente della vita e dell'opera dello scrittore, negli aspetti principali.

Parecchi articoli e saggi compaiono, poi, in occasione del cinquantenario della morte del Manzoni; ed è da segnalare sopratutto il numero speciale della rivista „Roma" (10-11-12/1923), il cui direttore era Ramiro Ortiz, professore di italiano presso l'Università di Bucarest, specialista nei rapporti culturali romeno-italiani, traduttore del poeta Eminescu in italiano ecc., come pure la conferenza tenuta sul Manzoni a Vălenii-de-Munte, località dove organizzava da anni i suoi corsi estivi Nicolae Iorga[1].

Parlano dell'opera del Manzoni i suoi traduttori, allorquando fanno precedere le loro traduzioni da alcuni saggi. Ad esempio, il traduttore del romanzo, Alexandru Iacobescu identifica, tramite la sua *Prefazione*, nell'opera del Manzoni, i più importanti aspetti della letteratura italiana dell'Ottocento: „Uno stretto collegamento tra la letteratura e l'avvenimento politico, una riforma letteraria simile a quella che si era fatta dappertutto negli ultimi tempi, un rinnovamento delle antiche dispute sulla lingua nazionale, ecco i tre grandi fattori che caratterizzano il secolo XIX italiano. In nessun'altra parte l'impronta di questi fattori è più profonda come nell'opera e nella vita di Alessandro Manzoni" (Manzoni, 1911: 11).

Ne parlano i commentatori delle traduzioni. Così, Benedetto de Luca, nel suo commento sulla traduzione di D. Tomescu, considera il romanzo *I promessi sposi* „uno tra i più grandi monumenti della letteratura umana" (de Luca, 1908: 135).

Ne parlano ancora Mihail Dragomirescu e Gh. Adamescu, nei loro manuali di *Poetica*, prima di riprodurre l'ode *Cinque Maggio*. Avendo in vista la concezione manzoniana sull'unità di Italia, Mihail Dragomirescu trova la spiegazione della grande popolarità della sua opera nel fatto che il Manzoni „incarnò i sentimenti degli italiani moderni, di quelli che combatteranno sotto la bandiera del Garibaldi..." (Dragomirescu, Adamescu, 1906: 26).

Si riferiscono al Manzoni gli interpretattori del romanticismo, in generale, del romanticismo italiano o romeno, in particolare. Tra i primi studi, quello di Alexandru Marcu (1929), ad esempio, rappresenta, infatti, un'interpretazione della teoria estetica del promotore della nuova letteratura in Italia.

[1] Così si rivela nella notizia apparsa sulla rivista „Ramuri", XVII (1923), no. 24.

Diversi altri saggi fanno delle analisi speciali, molto approfondite, su vari aspetti della vita e della creazione manzoniana. Si distaccano, tra questi, gli articoli dovuti a Nicolae Iorga, D. D. Panaitescu, G. Călinescu, Ramiro Ortiz, Umberto Cianciolo, un'altro traduttore di Mihai Eminescu in italiano ecc.

Attraverso tutti questi articoli, saggi e studi, attraverso vari commenti, si costituisce, nella critica letteraria romena, un'immagine molto chiara di quello che ha rappresentato e rappresenta, non solo per la letteratura italiana, ma per tutta la letteratura universale, Alessandro Manzoni, lo scrittore „la cui arte pare collocata – come si esprime Ramiro Ortiz con le parole del poeta sul Napoleone – tra due secoli, armati uno contro l'altro" (Ortiz, 1923: 8).

Il Manzoni si rivela nella critica letteraria romena, prima di tutto come un iniziatore, un rinnovatore, per alcuni, nella letteratura italiana, per altri, in quella europea.

Lo studioso romeno Nicolae Iorga intitola uno tra i capitoli consacrati – nel suo trattato di *Storia delle letterature romanze* – alla letteratura italiana proprio *Iniziatori italiani: Manzoni e Leopardi* (Iorga, 1968: 352). Lo storico romeno sottolinea la novità di concezione del teatro manzoniano, nel quale il drammaturgo italiano rinuncia alla rigidità delle regole del Classicismo.

Con le sue tragedie, Alessandro Manzoni apriva la battaglia contro la regola delle due unità, del *tempo* e del *luogo*, imposte alla poesia drammatica dalla dottrina classicista. D'altro canto, il poeta lombardo apporta delle innovazioni nella struttura stessa del drama; è un altra, nelle sue tragedie, la funzione del coro; esso diviene „l'espressione del pensiero dell'autore di fronte all'azione" (Belciugăţeanu, 1923: 335); in questo modo, il coro manzoniano supera la funzione tradizionale, quella di collegamento tra i vari momenti dell'azione drammatica. La novità è in modo particolare rilevata da Nicolae Iorga, il quale, del resto, non apprezza troppo le tragedie del Manzoni: „i cori – egli dice – non si limitano a descrivere un'azione che non si vede e che dev'essere conosciuta, ma comprendono anche allusioni politiche, che dovevano far piacere" (Iorga, 1968: 355).

Ma, come ben si sa, la nuova posizione del concepire l'arte drammatica la chiarisce lo scrittore stesso, nella *Prefazione* del *Carmagnola* (1816-1820) e nelle due lettere di un'importanza fondamentale per tutto il movimento romantico, in tutti i suoi aspetti, positivi e negativi: *Sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1820-1823) e *Sul Romanticismo* (1823). L'importanza dei primi due documenti è stata messa in rilievo da Tudor Vianu in un saggio sullo Stendhal; l'esteta romeno afferma qui la priorità del Manzoni sul piano europeo nella costituzione della teoria del romanticismo: „Sono questi i primi documenti del nuovo movimento europeo – il romanticismo" (Vianu, 1963: 480).

Altri interpreti dello scritto manzoniano identificano il nuovo orientamento, ancora prima, nella lirica del Manzoni (Al. Iacobescu, Ramiro Ortiz). Il carattere moderno della lirica manzoniana è stato rilevato anche da Anita

Belciugăţeanu (la quale, però, segue troppo da vicino l'idea di Francesco de Sanctis in quasi tutti i suoi commenti): „L'ideea cristiana – dice Anita Belciugăţeanu – appare innanzitutto come arte, anzi, come la sostanza dell'arte moderna chiamata romantica" (Belciugăţeanu, 1923: 332).

Apprezando dalla creazione poetica del Manzoni solo l'ode *Cinque maggio*, Nicolae Iorga attrae l'attenzione sullo stesso carattere moderno del suo significato poetico: „come poeta... il Manzoni vive solamente per questa incomparabile ode di un sentimento così moderno" (Iorga, 1968: 354).

Una note a parte, nell'interpretazione della lirica manzoniana dalla prospettiva del romanticismo, fa il critico D. D. Panaitescu, in un saggio del 1943, *Manzoni intimo*[1], dove il poeta appare non tanto un romantico (dominato da „una religiosità pericolosa", che era identificata dal Momigliano nel nuovo movimento letterario), ma, piuttosto, un fervente cattolico.

Senza dubbio, le note romantiche non mancano nella lirica del Manzoni, però, a nostro avviso, la poesia manzoniana rimane ancora un campo dove si svolge un conflitto tra il classicismo ed il romanticismo. E, per questo, abbiamo in vista, sopratutto, l'innalzamento del *vero* al livello di principio supremo dell'arte. Per il modo di guardare e di concepire la verità, in generale, ed il vero artistico, in particolare, lo scrittore italiano si oppone, in primo luogo, agli artifici dell'arte classica, ma, in un certo senso, anche al romanticismo.

Proprio per rispetto per la verità identificava l'autore del necrologio apparso sul „Semenătorul", nel 1873, il programma di tutta la vita del Manzoni. Il principio è stato espresso prima nella poesia del debutto, *In morte di Carlo Imbonati*: „Non far tregua coi vili; *il santo vero/ mai non tradir...*", e l'autore del necrologio ricorda i versi, mai contraditi dallo scrittore.

Da queste posizione del rispeto per la verità, dalla prospettiva del verosimile nell'arte, il Manzoni rifiuta la mitolgioa della letteratura classica, le regole rigide della sua poetica, la quale poetica il teorico della nuova scuola letteraria crede che fosse derivata da un malinteso dei testi antichi (portati di solito come appogio).

Le sue idee sulla verità e sul verosimile nell'arte conducono il Manzoni ad una concezione un po'rigida sul romanzo storico, che lo scrittore, teoricamente, rifiuta come un „ibrido" impossibile. La sua teoria, esposta nel saggio *Del romanzo storico* e nel dialogo *Dell'invenzione*, costituisce l'oggetto di uno studio di G. Călinescu. L'esteta romeno parte, nei suoi commenti, dall'affermazione del Manzoni riguardante l'invenzione nell'arte: „L'inventare non è altro che un vero trovare; perché il frutto dell'invenzione è un'idea o un complesso d'idee", nella quale scopre un'idea originale sulla verosimilità nell'opera

[1] Pubblicato prima in „Revista Fundaţiilor", X, 1943, no. 9, p. 658-663, poi nel volume *Carnet inactual*, Bucureşti, vol. I, 1970, p. 309-315.

d'arte, come una forma di esistenza ideale (che, però, non si confonde con l'idea platonica): „Il Manzoni vuol dire – commenta Călinescu – che l'oggetto creato da un artista è possibile; è, infatti, un'idea a priori, un'universale, che può sorgere tale e quale anche in altra immaginazione. Il merito dell'artista è di trovare questa „idea", perché inventare l'impossibile è impossibile" (Călinescu, 1967: 700).

Il vero „inventato", cioè scoperto, costituisce le verosimiglianza. Alla verosimiglianza, però, si oppone il vero positivo, la verità reale. Da questa prospettiva, tra il vero *positivo* e il *vero* – che chiameremo – *verosimile*, non vi è conciliazione. La conclusione sembra imporsi da sé: il romanzo storico non è possibile. L'opera d'arte non può, contemporaneamente, riprodurre il *vero positivo* (quello che fa solitamente lo storico) e inventare il *verosimile* (quello che fa il creatore d'arte).

G. Călinescu respinge la conclusione del romanziere italiano, dalla prospettiva di un'altra concezione sul romanzo storico. La conclusione del Manzoni potrebbe essere accettata solo per il caso delle „vite romanzate", perché, infatti, al romanzo storico non tocca che un impegno solo, quello di essere fedele allo spirito dell'epoca, alle sue verità generali, non particolarmente-cronologiche: „il problema della verità storica nel romanzo è esterno all'invenzione".

Forse G. Călinescu arriva troppo lontano nel collegare l'esistenza del romano stesso con la possibilità del romanzo storico (è vero che ogni romanzo si colloca fra alcune coordinate storiche, ma questo non vuol dire che ogni romanzo sia storico), però, l'essenza della sua concezione ci sembra giusta: il romanzo storico si piega innanzitutto alle legi della creazione artistica, accetta solamente l'obbligo di rispettare la verità storica nei limiti quanto più elastici del vero „verosmile". Costache Negruzzi, ad esempio, scrive, nella letteratura romena, una novella storica, *Alexandru Lăpuşneanu*, in cui il vero storico non è osservato in alcune particolarità, ma questo fatto solo non le toglie il carattere di novella storica.

D'altro lato, è da osservare che il Manzoni scrittore entra in conflitto con il Manzoni teorico. Come osservava G. Călinescu, lo scetticismo del Manzoni teorico è annullato dalla realtà della creazione artistica del Manzoni scrittore; *I promessi sposi* è un romanzo storico. Non è questo il primo caso quando la creazione di uno scrittore contraddice le sue idee teoriche.

Dunque, il romanzo del Manzoni, un romanzo storico, per cui lo scrittore si è documentato, come da noi Camil Petrescu o Liviu Rebreanu, „riproduce" esteticamente un'epoca nella sua essenza, non nell'esattezza dei fatti e nella cronologia di alcune realtà. Quando il vero positivo si è dimostrato più forte, lo scrittore ha abbandonato il campo dell'arte, passando in quello della storia vera; come ben si sa, nella seconda edizione del romanzo, il Manzoni ha aggiunto, come un „appendice", la sconvolgente *Storia della colonna infame*.

La verità di *I promessi sposi* è prima di tutto la verità del XVII secolo. „Il primo vero romanzo moderno – come lo definiva Nicolae Iorga – rimasto non-superato fin'oggi in tutte le letterature" (Iorga, 1968: 356) è stato caratterizzato nella critica letteraria romena quasi unanimamente come „un affresco social-politico del Seicento lombardo".

Ma la verità del romanzo è, nello stesso tempo, la verità della storia; è il popolo l'autore ed il personaggio centrale della storia. Considerando il romanzo in questo senso, Alexandru Balaci rileva, da un lato, l'attualità di *I promessi sposi*, dall'altro, l'importanza della presenza delle masse in primo piano. Per il Manzoni, „la storia – dice Al. Balaci – é stata demistificata, «gli umili» sono entrati sulla scena dell'arte; la letteratura è diventata attiva ed il romanzo, il suo strumento essenziale" (Manzoni, 1966: 20).

La verità della storia è in Manzoni, nella sua opera, contemporaneamente, la verità dei personaggi, nella struttura dei quali „si confondono perfettamente «la storia» e «l'invenzione»..." (Belciugăţeanu, 1923: 338). Sorprendendo „il realismo psicologico" dello scritto del Manzoni, Anita Belciugăţeanu vede nel suo romanzo „una vera commedia umana". Lo scrittore – „occhio penetrante nell'animo umano" – è un grande creatore di caratteri, tra i quali, don Abbondio è „di una verità ed evidenza perfetta" (*ibidem*: 339).

Su don Abbondio si è fermato a lungo G. Călinescu, il quale eleva il comportamento del personaggio manzoniano alla qualità di una categoria caratteriologica – *il donabbondianesimo.*

Senza rifiutare l'opinione di A. Zottoli (esposta nel *Sistema di don Abbondio*), che identificava nel comportamento del personaggio manzoniano la concezione di vita del Manzoni stesso, G. Călinescu svolge l'idea in un campo di relazioni molto più complesso. I due personaggi del romanzo, don Abbondio e padre Cristoforo, sarebbero due proiezioni di un conflitto interiore irresolubile della natura umana, in generale, del Manzoni, in particolare. Infatti, il Manzoni stesso vedeva nella natura umana due tendenze fondamentali contraddittorie: il rispetto e l'aspirazione verso la virtù, da una parte, il desiderio di felicità, dall'altra. Tra le due tendenze, un conflitto quasi permanente. Partendo da qui e portando più avanti un'idea del Zottoli, G. Călinescu conclude che il romanziere „ha rappresentato in padre Cristoforo e nel cardinale l'ideale eroico, ma ha proiettato, nello stesso tempo, in don Abbondio tutte le difficoltà che provava personalmente", cosicché „don Abbondio non è semplicemente un'eroe da romanzo, ma un collaboratore del romanzo, un alter ego" (Călinescu, 1967: 706).

Creatore di caratteri complessi, il Manzoni è, naturalmente, anche un grande artista del verbo. Il suo scritto si caratterizza per semplicità, sobrietà e varietà nello stesso tempo. Il primo traduttore del suo romanzo in romeno, D. Tomescu, trovava il di lui valore artistico „in una meravigliosa semplicità di mezzi in ciò che riguarda il delineamento dei personaggi ed in un'insuperato

talento nel mettere la folla in movimento e di riprodurre la psicologia completamente" (Manzoni, 1911: 11).

Della „semplicità" dello stile manzoniano (che, purtroppo, il Tomescu non sempre rispetta nella sua traduzione) parla anche Benedetto de Luca, per quale il linguaggio del Manzoni „ha la limpidezza di un disegno e il rilievo di una scultura" (1908: 9).

L'autore del necrologio stampato sul „Semenătorul" mette in luce il valore particolare della lingua dell'opera del Manzoni e l'influsso dello scrittore sullo svolgimento della lingua letteraria italiana „alla quale ha dato più agilità, varietà, eleganza. Egli ha datto del suo meglio sopratutto per portarla all'unità di una lingua letteraria nazionale, riprendendo dalla loro fonte numerosi dialetti italiani che non ci sono stati utilizzati nelle opere moderne, private, per ciò, dell'unità dei secoli classici".

Non mancano neanche altri aspetti, più ristretti, riguardanti la creazione letteraria del Manzoni. Umberto Cianciolo, ad esempio, fa un commentario molto sensibile sulle correzioni portate dal Manzoni alla seconda edizione di *I promessi sposi*. Il Cianciolo trova tutte le correzioni „decisamente artistiche". In ciò che ha fatto lo scrittore non si tratta „di un lavoro da vocabulista", non di una „revisione linguistica", ma di una „rielaborazione fantastica" (Cianciolo, 1938: 19).

Ramiro Ortiz cerca le origini letterarie del Manzoni. Egli parla di un'influsso del Monti sulla poesia manzoniana che, però, è solo formale, non di sostanza. D'altra parte, l'influsso del Monti è stato equilibrato – sempre secondo l'Ortiz – dall'influsso del Parini, Alfieri e anche Niccolini (1923: 9); purtroppo, il commentatore non porta delle motivazioni.

Nicolae Iorga ha parlato dell'influsso della „nuova corrente religiosa cattolica, partita dal Chateaubriand" (1968: 353), da un lato, dall'altro, dell'influsso del Fauriel, dal quale il Manzoni „ha imparato ciò che non si sapeva fin'ora, neanche in Francia: il rispetto per il medio geografico e storico e la comprensione degli spiriti nazionali diversi" (*ibidem*).

Zaharia Criţeanu ricorda Byron e Schlegel in relazione con la nascita del romanticismo italiano e con la concezione estetica del Manzoni (1923: 5). Alexandru Popescu-Telega[1] condivide l'idea di B. Sanvisenti (espressa nel libro *Ariosto, Cervantes e Manzoni*, Milano, 1932) riguardante l'influsso dello scrittore spagnolo sullo scrittore italiano ecc.

Quanto al influsso del Manzoni su vari scrittori, un'interesse particolare presenta il saggio dell'Ortiz, *Influenze manzoniani sulla poesia del Carducci*, nel quale lo studioso romeno-italiano trova parecchie similitudini tra la creazione

[1] Nella recensione sul libro di B. Sanvisenti, pubblicata in „Roma", XIII (1933), no. 1, p. 42-44.

del Carducci (in teoria antimanzoniano) e l'opera del Manzoni. Così, nel arcivescovo di Spira, Ramiro Ortiz scopre il modello di don Abbondio, l'ode *Alla Beata Diana Giuntini* ricorda all'Ortiz l'inno manzoniano *La Pentecoste* ecc. „Il Carducci – dice l'Ortiz – imita preferibilmente dalla poesia del primo periodo (classica e volterriana); da *I promessi sposi* prende un'accento, comico e satirico, di psicologia di prete; dalla *Pentecoste*, quello che nel cristianesimo è poesia vigorosa, ottimista e umana, in un'accordo perfetto con le idee umanitarie degli Enciclopedisti e dalla Rivoluzione Francese"[1].

Ha subito anche la letteratura romena l'influenza del Manzoni? Non mancano le ipotesi e neanche le affermazioni di un'influsso manzoniano sulla letteratura romena; non mancano neanche le possibilità di provarle. Però, spesse volte, le affermazioni sono state fatte gratuitamente.

È fuori dubbio l'esistenza di un parallelismo tra il romanticismo romeno e quello italiano. Questo parallelismo è stato identificato e caratterizzato prima de Zaharia Crişeanu, il quale, però, ha torto quando considera, tanto il romanticismo italiano quanto quello romeno, „un fiore esotico", di origine esterna, inglese per il romanticismo italiano, francese pe quello romeno.

Nati approssimativamente nello stesso quadro storico, il romanticismo letterario romeno ed il romanticismo italiano presentano parecchie note comuni: la tendenza nazionale (rilevata anche da Nicolae Iorga, in relazione col romanticismo italiano), collegato a questa, un certo atteggiamento verso il passato storico (lo stesso Iorga trovava la differenza tra il Manzoni e Walter Scott proprio nell'atteggiamento verso il passato storico nazionale: lo scrittore italiano ricostruisce l'epoca storica, Walter Scott, no); la correlazione con una battaglia politica, ecc. Dalla prospettiva di questa ultima connessione, Tudor Vianu vedeva nel romanticismo italiano „una tra le forme di opposizione all'oppressione austriaca, quella che, sostenendo tutti gli ordinamenti del vecchio regime, appoggiava anche la loro espressione letteraria" (Vianu, 1963: 480). Nello stesso senso, D. Tomescu scopriva, ancora nel 1911, il valore morale del romanzo, che „accanto a *Le mie prigioni* di Silvio Pellico... è il libro che ha contribuito di più all'educazione della coscienza nazionale e dal quale gli italiani hanno assorbito più odio contro la dominazione straniera" (Manzoni, 1911: 10).

Anche se non ignora qualche similitudine tra l'opera del Manzoni e la creazione di alcuni scrittori romeni, Nina Façon rifiuta l'idea di un'influsso. Ella spiega tutto per „l'esistenza dei parallelismi letterari nello spazio delle grandi correnti letterarie e, implicitamente, del romanticismo europeo" (Façon, 1970: 122).

È vero che di un'influsso italiano nella nascita del romanticismo romeno sarebbe molto dificile parlare, però, non è da escludere totalmente l'influenza del Manzoni su alcuni scrittori romeni.

---

1 L'articolo è apparso in „Roma", VIII (1928), no. 2, p. 7.

Senz'altro, Nicolae Condeescu ha torto quando identifica un'influsso del romanzo manzoniano sulla novella di Alexandru Odobescu, *Doamna Chiajna*, appoggiandosi solamente su un paesaggio romantico in cui si svolge una vicenda romantica (1943). Condividiamo l'opinione degli autori del trattato di *Storia della letteratura romena* e di Nina Façon, i quali trovano, giustamente, molto comune al romanticismo la figura di due innamorati in una notte di luna perché si possa parlare solo per questo di un'influenza.

Ci sembra, poi, altrettanto nonconvincente l'idea di Ramiro Ortiz riguardante l'influenza dell'inno manzoniano *Il Natale* sulla poesia di Vasile Alecsandri, *Sentinella romena* (1937: 99).

Però, nella comparazione di Cezar Bolliac: „Precum cînd o stîncă mare dintr-un munte s-au surpat/ Sdrobeşte, doboară, sfarmă orice-n drumu-i au aflat;/ [...] Astfel şi Hroit rămasă cînd pe Ştefan au văzut" ('Come quando un grande masso, che da un monte è franato/ Schiaccia, distrugge, rompe tutto ciò che nella strada ha trovato/ [...] Così anche Hroit rimase quando Stefano vide') ne ha, senza dubbio, ragione (Călinescu, 1941: 199).

Nicolae Iorga ha parlato di un'influsso manzoniano sulla poesia di Mihai Eminescu, senza fermarsi, però, troppo sul problema e senza portare dei motivi: „Brillante l'ode dedicata al primo Napoleone, nella quale è evidente l'influsso dell'opera simile del Manzoni" (Iorga, 1939: 199).

Lo storico ha parlato di questo probabile influsso nel 1939, dopo che il Perpessicius, l'editore più importante dell'opera dell'Eminescu, aveva fatto conoscere la prima variante della poesia emineschiana *Ode in metro antico*; questa prima variante si intitola *Ode per Napoleone*.

Similitudini tra l'*Ode per Napoleone* ed *Il Cinque Maggio* ve ne sono, mai vi sono anche delle grandi differenze all'interno delle similitudini stesse. Ecco, entrambe le odi „descrivono" l'eco cosmico della morte del Napoleone, però, mentre dal Manzoni è „la terra... che al nunzio sta... percossa e attonita":

> „Così percossa, attonita
> La terra al nunzio sta"

nell'ode emineschiana, è il cielo che fu ferito:

> „Cerul bolnav d'astrele lui rănit fu"
> ('Il cielo malato dai suoi astri ferito fu').

In entrambe le odi, si ricordano i successi del Napoleone, arrivato fino alle Piramidi. Però, se nell'ode manzoniana sta in primo-piano l'idea di potenza e di gloria (anche se messa, quest'ultima, sotto il segno della domanda, ad un certo momento), nell'ode di Mihai Eminescu è il sentimento di solitudine, di indiferenza, del distaccarsi da tutte queste vittorie umane che domina colui che ci fa ricordare Jupiter, Ammon oppure Odin:

„N-ai admirat nimica în scurta ta viaţă,
Nu piramidele vechi în jurul cărora
Te-au văzut re-nviat în noaptea veciei
Jupiter Ammon.

Nu de a Nordului mari pustii /de/ zăpadă
Unde purtat de vînt prin ruine de gheaţă,
Tu auzişi strigarea nebună de secoli
Mîndrului Odin!"

('Non hai ammirato niente nella tua breve vita,
Non le antiche piramide intorno alle quali
Ti hanno visto risorto dalla notte dell'eternità
Jupiter Ammon.

Non dai deserti mari di neve del Nord
Dove, portato dal vento attraverso rovine di ghiaccio
Tu sentisti il folle richiamo, da secoli,
Del superbo Odino!')

Sono questi elementi sufficienti per accettare o per rifiutare l'idea di un collegamento tra l'ode emineschiana e qualle manzoniana? La risposta non ci sembra facile. Eminescu, l'ode manzoniana poteva conoscerla, forse nella traduzione in tedesco, eseguita dal Goethe. Alcuni riccordi è possibile che gli sono rimasti dopo la lettura fatta, chi lo sa quando. In questo senso si potrebbe forse accettare l'idea di un'influenza, però, la significazione poetica del ode emineschiana dedicata al Napoleone (comunque, la prima variante dell'*Ode in metro antico*) è totalmente diversa, in ogni suo aspetto. Per non parlare più della forma definitiva dell'ode.

Forse più che di un riccordo di lettura si potrebbe parlare, invecce, per quanto riguarda l'influenza del Manzoni sull'opera di Vasile Alecsandri. Il poeta romeno conosceva bene la letteratura italiana. Aveva viaggiato molto in Italia. Fu a Torino, per difendere la causa dell'unione dei Principati Romeni. Fu a Milano e a Firenze. Era stato incantato dai paesaggi manzoniani intorno al lago di Como, che Alecsandri canterà, poi, nella sua creazione, come pure canterà l'eroismo degli italiani nelle battaglie per l'indipendenza nazionale. Avrebbe incontrato Alecsandri di persona Alessandro Manzoni? Questo è molto probabile, lo scrittore italiano essendo assai conosciuto in quei tempi tra gli intellettuali romeni. Una prova, poi, ci sembra trovarsi nella opera stessa din Vasile Alecsandri. Il suo racconto *Storia di un „galbîn" e di una „para"*[1] ricorda, in ogni caso, un passo del romanzo manzoniano.

[1] Si tratta di due monete moldave di epoca: *galbenul* e *paraua*.

Nell'osteria dove Renzo entra con lo sconosciuto-spione, dopo le faccende di Milano, l'autore fa la descrizione: „d'un tavola stretta e lunga, che teneva tutta una parte della stanza". Tra le altre cose, su questa tavola „si vedevano – scrive il Manzoni – anche correre *berlinghe, reali* e *parpagliole*, che se avessero potuto parlare avrebbero detto probabilmente: noi eravamo stamattina nello ciotolo d'un fornaio, o nelle tasche di qualche spettatore del tumulto, che tutt'intento a vedere come andassero gli affari pubblici, si dimenticava di vigilar le sue faccendole private".

Cosa succede nell'opera di Vasile Alecsandri? Lo scrittore romeno porta il giocco estetico ancora più avanti. Dal Manzoni tutto è ipotetico, anzi, irreale, se abbiamo in vista la prospettiva stilistico-linguistica; se i danari avessero potuto parlare, avrebbero detto... ecc. In Alecsandri, invece, le monete stanno proprio parlando e l'autore, svegliato dal sonno, nel pieno della notte, proprio dal rumore che facevano le monete mentre parlavano, si mette ad ascoltare la loro storia: in che tasche e in che ciotolo sono state, poi, in che altre tasche e in che altre ciotoli, poi, come sono arrivate nella scatola di avorio dello scrittore...

Dobbiamo vedere in questa assomiglianza un'influenza manzoniana? Noi diciamo di si. Vasile Alecsandri potrebbe aver trovato un'impulso per scrivere il suo racconto (o per l'allegoria del racconto) nel romanzo di Alessandro Manzoni.

Annali manzoniani, vol. VII, Milano, 1977, p. 381-399.

IL ROMANZO MANZONIANO E IL ROMANZO STORICO ROMENO

Parlare del romanzo romeno dell'Ottocento significa incamminare il discorso verso gli inizi della letteratura romena moderna.

E'ben noto che fattori obiettivi, parecchi e diversi, storico-politici, sociali, economici, culturali, linguistici, hanno determinato dei ritardi nella costituzione di una letteratura romena laica colta. In stretto e reciproco collegamento con l'evoluzione della lingua nazionale colta e della cultura stessa, la nascita della letteratura romena moderna si colloca, da un lato, nell'ambito di notevoli mutamenti nello assetto della società romena, da un altro, nelle condizioni dell'affermarsi del romanticismo europeo. Tale collocamento storico inciderà molto sui suoi caratteri, con particolare importanza affacciandosi il secondo quarto del secolo, e precisamente l'intervallo che va dal 1821 al 1848.

Il detto periodo, relativamente breve, è, ciononostante, denso di avvenimenti significativi per la storia della nazione e della spiritualità nazionale. Esso è un periodo di rinascita nazionale, simile al Risorgimento italiano, un periodo di rapida maturazione delle concezioni sulla cultura e sulla letteratura, sulla lingua, sullo sfondo di un'ideologia avanzata, un periodo di forte affermazione

della nazionalità e allo stesso tempo di un'ampia apertura verso l'Europa. Nel campo delle lettere si sta adesso registrando un numero cospicuo di traduzioni, dalle letterature classiche, greca e latina, inoltre dalle letterature moderne e contemporanee, francese, italiana, inglese, russa ecc. Si passa in breve tempo dall'imperativo, espresso da I. Heliade-Rădulescu, della necessità incalzante di tradurre dalle letterature straniere, al programma diverso di Mihail Kogălniceanu, per il quale il problema più stringente del momento è quello di foggiare una letteratura romena originale informata alle realtà nazionali.

* * *

Nella cerchia di questo sviluppo, la letteratura romena sembra voler recuperare, in un intervallo breve, il tempo perso, rivendicando un ruolo sempre più attivo nella vita sociale; si verifica, però, una notevole differenza tra l'apparizione del romanzo e l'affermarsi di altri generi letterari. Mentre la lirica si era già affermata, con V. Alecsandri soprattutto, la novellistica aveva dato insigni capolavori, dovuti a C. Negruzzi, M. Kogălniceanu e V. Alecsandri, e Alecu Russo aveva alzato il poema lìrico in prosa ad un grande livello artistico, il romanzo era ancora difficilmente affrontabile, restava ancora un'aspirazione, una mèta da raggiungere. Lo si desiderava, era raccomandato; furono fatti dei tentativi, i quali, però, spesso fallirono, totalmente o in parte. Agli scrittori, ormai consacrati alla poesia, al teatro, alla novellistica, mancava il coraggio di impegnarsi nel nuovo genere letterario, già molto diffuso nelle letterature occidentali assai note ai romeni. E forse per questo che i primi tentativi vennero presto abbandonati; testi manoscritti rimangono nascosti per decenni nelle scrivanie (è, ad esempio, il caso del lavoro di Ion Ghica, *La storia di Alecu),* pubblicata nel 1956, dopo più di un secolo, dallo studioso D. Păcurariu); di altri testi si pubblicano in varie riviste due-tre capitoli, quando poi non si vada più oltre (come nel caso dei frammenti di romanzo di Kogălniceanu, Pantazi Ghica, B. P. Hasdeu ecc.). Così il romanzo romeno dell'Ottocento riprende quasi sempre tutto da capo; manca la continuità, non si svolge.

Fatto sta, tuttavia, che all'epoca si sentiva un acuto bisogno che la nostra letteratura sviluppasse il romanzo e che lo facesse progredire. Questo bisogno era provocato, in parte, dai numerosi romanzi occidentali, assai diffusi nei paesi romeni, in traduzione o nella lingua originale, che avevano portato in grande voga il nuovo genere letterario, in parte, dal sentimento patriottico degli uomini di cultura, per i quali anche la letteratura romena doveva promuovere questo genere di narrativà. Ma anzitutto, ciò che determina la necessità della creazione del romanzo è lo sviluppo della società nell'intervallo tra le due rivoluzioni, 1821 e 1848; quindi, tra la rivoluzione del 1848 e l'attuazione dell'Unione, nel 1859. Perchè proprio il romanzo, e soltanto il romanzo, poteva offrire esteticamente un'immagine complessa di una società complessa: „la poesia non è scomparsa e non scomparirà... – notava in

quell'epoca Pantazi Ghica – ma la poesia non penetra nei particolari della vita familiare; essa non può salire su tutti i palcoscenici sui quali si svolge la nostra esistenza" (1962: 193-194), mentre il romanzo „può assumere tutte le forme e ci può dire tutto, ci può descrivere tutto. I grandi avvenimenti della storia, i profondi sentimenti dell'anima, i costumi della vita, il romanzo comprende tutto, esprime tutto. Uno cerca lo svolgimento della vita nello studio degli avvenimenti storici, un altro, nell'analisi della anima umana, il terzo, nell'osservazione dei costumi. Queste tre forme si completano reciprocamente e realizzano compiutamente la storia della società" (*ibidem*).

Disponendo della possente facoltà di rispecchiare la vita sociale e individuale, sotto tutti gli aspetti e sotto tutti i rapporti, intrinseci ed estrinseci, il romanzo poteva diventare un importante strumento di lotta. Cosi, le battaglie per gli ideali della rivoluzione del 1848 – libertà sociali e nazionali, uguaglianza, unità nazionale – venivano continuate; il teatro dell'epoca diventa una vera tribuna politica; gli si aggiunge la poesia, ma le più grandi possibilità spettano al romanzo, per la sua struttura pluridimensionale e di grande estensione, tanto in profondità, quanto nell'apertura, per il suo àdito al pubblico. Non a caso i primi ad affrontare il romanzo furono dei partecipanti, in un modo o in un altro, alla rivoluzione del '48. E non a caso la funzione del romanzo più volte messa in rilievo nei discorsi critici è quella sociale. In tale senso, il romanzo romeno in genere si trova fin dall'inizio molto vicino al romanzo manzoniano; esso porta sul palcoscenico della storia e dell'arte le categorie sociali oppresse, gli umili. *Il romanzo romeno nasce con questo carattere, di genere letterario degli umili.*

* * *

Benché si costituisce fin dai primi decenni del secolo, lo testimoniano le prefazioni alle varie traduzioni, il romanzo romeno fa i suoi primi passi solo a partire dal '50 in poi. La mancanza di una tradizione romanzesca inciderà su questi primi passi, rendendoli timidi e incerti.

E'vero che neanche il romanzo occidentale deriva direttamente dal romanzo classico, però il romanzo classico, francese, ad esempio, si è potuto costituire intorno a un punto di riferimento, eventualmente per piazzarglisi in opposizione. Nella letteratura romena, invéce, l'unico romanzo anteriore all'Ottocento, *La storia geroglifica* di Dimitrie Cantemir, è di una struttua del tutto particolare che fa si che rimanga, comunque, un'apparizione singolare e senza conseguenze, così che il romanzo dell'Ottocento non si collega in alcun modo, nè nel senso di una continuazione nè in quello di opposizione, al nostro „romanzo" settecentesco.

* * *

In parte provocato ma anche ostacolato dalle traduzioni, o più esattamente dall'attività del tradurre, accanto agli scritti di reale valore estetico, dei libri piuttosto in voga, il romanzo moderno, la cui necessità era imposta da

nuove realtà sociali, economiche e politiche, trova a stento il suo vero creatore. Gli scrittori romeni si dibattono tra la consapevolezza che il romanzo sia assolutamente occorrente e la coscienza delle grosse difficoltà dovute alla mancanza di una prolungata esperienza narrativa. Di fronte a modelli schiaccianti – quale l'opera di Balzac, ad esempio – e consci nello stesso tempo delle loro insufficienti possibilità creative, essi pensano a varie soluzioni che portino alla realizzazione letteraria di un affresco quanto mai largo della società: „Se dobbiamo ammettere che siamo ancora molto lontani dalla *Commedia umana* di Balzac, e, per conseguenza, dalla *Commedia sociale* nostra, potremmo, però, avere dei romanzi che rappresentino ognuno una faccia della nostra società, ognuno un tipo di quei tanti che vediamo intorno a noi" (Ghica, 1962: 193). In altre parole, siccome la struttura sociale si dimostrava molto complessa, le possibilità narrative piuttosto scadenti nelle dimensioni del romanzo sociale di tipo balzachiano (tanto care al cuore dei letterati romeni), l'affresco estetico assai urgente poteva essere attuato attraverso una specie di lavoro collettivo in cui, certo, indipendentemente, vari romanzieri avrebbero dovuto e potuto interpretare ciascuno un aspetto della società. E, infatti, i romanzi romeni dell'Ottocento, considerati insieme, coprono gli aspetti importanti della società, tanto nella dimensione verticale, cioè storica, quanto in quella orizzontale.

Fondamentale per i primordi del romanzo romeno, nonché per la sua maturazione, sono i decenni 5 e 6 del secolo scorso, periodo in cui si percorre abbastanza velocemente il cammino dai romanzieri di occasione al romanziere di vocazione, dai primi tentativi abbandonati per strada, se non fin dall'inizio, ai romanzi compiuti, dagli scritti soffocati dai modelli occidentali al romanzo pienamente originale. E'questo il periodo in cui sono numerosi i romanzieri oscuri ma è anche quello in cui, alla fine, sorge il romanziere vero e proprio. Scrivono ora dei „romanzi" narratori senza valore (quale C. Boerescu o I. Dumitrescu), ma anche personalità di prima mano in vari campi: M. Kogălniceanu, grande storico e uomo politico, uomo di vasta cultura, fondatore di riviste, novelliere; il poeta D. Bolintineanu, lo storico V. A. Urechia; accanto a loro, B. P. Hasdeu, una personalità rinascimentale: linguista, storico e critico letterario, fondatore di riviste, drammaturgo, poeta, scrittore di novelle, e infine, fra tutti questi e al di sopra di ognuno, sotto l'aspetto dell'arte romanzesca, il vero creatore del romanzo moderno romeno, lo scrittore Nicolae Filimon.

* * *

Abbiamo già accennato che il 1850 è l'anno dell'apparizione del primo romanzo romeno; si tratta di *I misteri del cuore*, uscito nelle pagine della rivista „Gazeta Moldovei" di Iaşi, purtroppo non portato a termine. Il frammento appare senza l'indicazione del nome dell'autore; questo sarà identificato più tardi, nel 1906, da N. Iorga; egli è Mihail Kogălniceanu.

Nel 1853, il poeta Al. Pelimon pubblica *I ladri e il pellegrino,* il primo romanzo integrale, ma di scarso valore. Negli anni successivi vengono fuori altri componimenti, integrali o frammentari; in tutto circa venti, tra il 1850 e 1865, un numero abbastanza alto, però la maggior parte di essi sono privi sia di originalità sia di pregio. Fanno eccezione *Manoil* (il primo romanzo romeno di notevole valore letterario, uscito nel 1855) e *Elena* (1862); due validi romanzi dovuti al poeta Dimitrie Bolintineanu; *Il cancelliere Baptiste Veleli,* 1855, dello storico V. A. Urechia; e *Il destino,* 1864, di B. P. Hasdeu.

Dopo più di un decennio di lavoro ostinato, ma discontinuo, dopo parecchie prove e abbandoni, insuccessi e successi parziali, il romanzo romeno si afferma definitivamente nel 1862, quando nella *Revista română* di Al. Odobescu viene pubblicata l'opera di N. Filimon *I „ciocoi" vecchi e nuovi,* romanzo moderno, di solida costruzione, di una grande complessità dei piani, di indiscutibile maturità, di una struttura, tanto al livello del contenuto, quanto al livello dell'espressione, diventata oramai classica; è questo il primo romanzo di valore europeo.

In breve, il processo di affermazione del romanzo romeno muove dal romanticismo toccando il realismo; e ciò incide notevolmente sulla sua struttura. Poco preparato dai predecessori, il romanzo di Filimon emerge, più che da altri romanzi, dalla novellistica romena con brillanti risultati nella prima metà dell'Ottocento. Filimon stesso, d'altronde, si era prima affermato nell'arte novellistica, percorrendo la strada dalla novella romantica *(Mateo Cipriani),* 1858, alla novella realistica *(Le sventure di un impiegato),* 1861, e da qui al romanzo che segnerà il trionfo di questo genere letterario nella cultura romena contemporanea, il trionfo del realismo estetico.

Come dicevamo precedentemente, il romanzo moderno nasce nella letteratura romena come una necessità estetica obiettiva, avendo il fine di interpretare esteticamente una società nella cui struttura si intrecciava aspetti vari di un mondo in via di sparizione con aspetti contradditori di un mondo che si stava affermando. Per ciò rimane una caratteristica dei primi romanzi, e non solo di questi, la loro impostazione, più volte realistica, nell'attualità. Tra i vari tipi di romanzo sorti in quest'epoca, il romanzo sociale è prevalente fin dall'inizio, quando Mihail Kogălniceanu inaugurava il romanzo-affresco, tipo Balzac, per imporsi, quindi, decisamente con l'opera di Nicolae Filimon, lo specchio più complesso e più profondo della società romena nel primo Ottocento. Nella radiografia che viene fatta di questa società, l'atteggiamento antifeudale è quasi generale; si denuncia in primo luogo la decadenza di una classe sociale corrotta, il cui segno estetico caratterizzante è *il gioco a carte (Manoil, Elena, Donjuanii din Bucureşti* ecc.), si denunciano i forti contrasti tra le varie classi e categorie sociali, si rispecchia la vita umiliante dei poveri, contadini, zingari, impiegati, si guarda con occhio critico al compromesso che

la borghesia sta tentando con la classe feudale, sullo sfondo del tradimento della rivoluzione; il segno definente diventa *il denaro.*

* * *

Non resta fuori di quest'atteggiamento rivoluzionario, antifeudale, neanche il romanzo storico. Per collocare meglio la sua apparizione, bisogna precisare che la letteratura romena moderna si manifesta sotto il segno della rivoluzione – i novatori nel campo delle lettere sono tutti, o quasi, partecipanti alla rivoluzione – e in pari tempo sotto la spinta dell'ispirazione storica. Tale stretta relazione tra la storia e la letteratura è dovuta al fatto che l'inizio della letteratura romena moderna coincide da un lato con l'affermarsi del romanticismo europeo e, dall'altro lato, con il crescente bisogno di affermare l'entità nazionale.

Gli stessi fattori che nei secoli precedenti avevano frenato lo svolgimento di una letteratura colta, simile a quella dell'Occidente, hanno favorito, invéce, una letteratura storica e filosofica (accanto a quella popolare) di grande valore e di notevole originalità. Questa letteratura verrà riproposta all'attenzione degli uomini d'arte e di cultura, all'attenzione del pubblico appunto nel momento della formazione della letteratura romena moderna. A Iaşi, Kogălniceanu ristampa le cronache della Moldavia. A Bucarest, Bălcescu e Hasdeu fanno altrettanto con le cronache valacche e transilvane.

Lo stesso Kogălniceanu raccoglierà, poi, intorno a sè, quasi tutti gli scrittori valenti dell'epoca, facendo apparire nel 1840 la rivista „Dacia literară", molto impegnata, di orientamento progressista nel senso dell'ideologia della rivoluzione che si stava preparando. La rivista, come è noto, si proponeva di dar vita a una cultura nazionale unitaria, ancora prima del compimento dell'unità politica.

Gli scrittori sono invitati, nel programma della rivista, ad impegnarsi nello sviluppo di una letteratura nazionale originale ispirata alle proprie realtà, alla produzione folcloristica romena, alla storia del popolo. D'altronde, nello stesso primo numero, Constantin Negruzzi fa apparire il suo capolavoro, la novella *Alexandru Lăpuşneanu,* che tratta avvenimenti del Seicento. La novella, che potrebbe essere considerata un romanzo concentrato, rappresenta per l'epoca dello scrittore, e non solo per essa, un salto gigantesco della letteratura romena fino al livello della letteratura europea. Seguiranno le *Scene storiche* di Al. Odobescu, quindi altri componimenti a carattere storico. È da ritenere che l'ispirazione storica coinvolga tutti i generi letterari del primo Ottocento. La storia e la sua interpretazione scientifica o artistica era diventata uno strumento di risveglio nazionale.

* * *

A differenza della novella, il romanzo di ispirazione storica riesce ad imporsi piuttosto lentamente, poiché esso deve superare parecchie difficoltà.

Prima di tutto, mancava nell'epoca in discussione un'idea chiara del concetto di romanzo storico. Lo si confonde a volte con il semplice ricorrere al passato, nel quale veniva piazzato un intreccio sentimentale inconsistente, magari molto banale, di vicenda tipo romanzo di avventure. È questo, ad esempio, il caso del romanzo di Al. Pelimon, *I ladri e il pellegrino,* sottointitolato „romanzo storico", il quale, però, non è altro che una storia sentimentale molto romantica. Un altro scrittore dell'epoca, I. Dumitrescu, svolge le vicende del suo romanzo *Radu Boruzescu* nel Cinquecento, verso la fine del secolo, nei tempi di Michele il Bravo. Non mancano alcuni avvenimenti storici reali, come, ad esempio, la battaglia di Giurgiu contro i turchi, nel 1595, ma in essenza lo scritto è privo della motivazione storica della trama, che potrebbe benissimo accadere in qualsiasi altro secolo. Lo scrittore è sprovvisto della scienza di ricostruire una epoca e, ciò che è più biasimévole, gli fa difetto il concetto estetico. Un altro romanzo di Al. Pelimon, *Bucur,la storia della fondazione di Bucarest,* 1858, si nutre di leggende; il suo merito principale, se non l'unico, è il sentimento patriottico; l'autore fa dal suo romanzo il simbolo delle battaglie per l'unità nazionale; infatti, esso tratta la storia di un amore chiusosi felicemente col matrimonio del figlio del principe valàcco, Bogdan-Vodă, con la figlia del principe moldavo, Laiotă-Vodă.

Ed è così che il primo romanzo veramente storico viene fuori solo nel 1855. Scritto dallo storico V. A. Urechia, *Il cancelliere Baptiste Veleli*, ricostituisce quasi scientificamente il destino di Alexandru Iliaş, voivoda dispotico del Seicento, che verrà rovesciato dalla rivolta popolare sfruttata, nei propri interessi, da un gruppo di boiari che non sopportavano più il suo dispotismo; tra questi, il futuro illuminato voivoda, Vasile Lupu.

Seguirà poi, quasi un decennio dopo, nel 1864, *Il destino* di B. P. Hasdeu, il quale, assieme al romanzo sociale di Filimon, porta il genere al livello di competizione europea.

Una posizione particolare occupa Nicolae Bălcescu, il capo e il cuore della rivoluzione del '48. Autore di vari scritti politici, economici, storici ecc., creatore della storiografia romena moderna, N. Bălcescu ambiva a realizzare un'ampia monografia dell'epoca di Michele il Bravo (la fine del secolo XVI), il principe sotto il cui regno si è costituito, per la prima volta, purtroppo per poco tempo, lo stato romeno unitario. Il lavoro di Bălcescu, *I romeni sotto il regno di Michele il Bravo*, pubblicato da Al. Odobescu nel 1877, rimasto incompiuto per la immatura morte (nel 1852, a Palermo) dell'autore, è nella cultura romena un'opera singolare, rivendicata tanto dalla storia letteraria, quanto dalla storiografia.

Scrittore di reale pregio, storico di una concezione scientifica molto chiara, Bălcescu accoppia armoniosamente in uno stesso lavoro la scienza all'arte del discorso. Il suo'scritto può essere considerato non solo un ampio studio scientifico ma anche un romanzo storico.

I personaggi, gli avvenimenti sono tutti esistiti, fondati sui documenti; N. Bălcescu ricostruisce minutamente un'epoca nelle sue dimensioni reali, però con mezzi artistici e da una prospettiva non peculiare all'opera scientifica. Nel rapporto, tanto discusso, tra la verità e l'invenzione, prevale nettamente il vero, la storia, ma la storia viene riempita di vita umana; i personaggi, e attraverso loro il popolo, vivono umanamente, non come nelle storie vere e proprie, astratte, ma come nei lavori d'arte. I vari rapporti di casualità si collocano anche in una prospettiva psicologica. Lo scritto di Bălcescu non è nè soltanto una descrizione e interpretazione rigida, fredda di fatti astratti, di avvenimenti, nè uno sfondo storico per varie vicende di vari personaggi, reali o creati dallo scrittore. Si tratta, infatti, della storia stessa; l'opera di Balcescu è „il romanzo" della storia. L'autore cerca di penetrare dentro il meccanismo della storia e incontra l'uomo.

Nell'ambito della teoria manzoniana sul rapporto tra l'invenzione e la verità reale, il libro sta dalla parte della storia, della verità reale, però, nel rapporto tra la stessura scientifica e quella artistica, il libro si trova indubbiamente dalla parte dell'arte. Parlando nei termini della poetica moderna, il lavoro di Bălcescu non rappresenta, sotto l'aspetto stilistico, il grado zero della scrittura, quello che è specifico alle opere scientifiche. La storia, per quanto esatta, viene collocata in uno spazio umano e poetico che, al livello dell'espressione si attua attraverso un linguaggio magistralmente elaborato, per l'appunto, un linguaggio artistico; basterebbe pensare alla splendida descrizione, di profondo lirismo, della Transilvania, oppure all'uso dei tempi verbali – un continuo alternarsi tra il presente, l'imperfetto e il passato remoto, nell'ambito di un rapporto specificamente estetico tra il tempo raccontato e il tempo raccontante, tra il tempo del narratore (e del lettore) e il tempo della narrazione.

Al livello del contenuto, il libro di Bălcescu è ed invita ad una meditazione sul popolo che porta avanti sulle sue spalle la storia. La storia che è nel centro del „romanzo" di Bălcescu attraversa il popolo; il popolo attraversa la storia e la fa.

Questi elementi, riguardanti tanto il livello formale, cioè dell'espressione, quanto il livello del contenuto, convertono un'opera scientifica in opera d'arte. E così lo scritto di Bălcescu si costituisce in una dimostrazione di come sia possibile in un certo senso il romanzo storico dentro la teoria manzoniana, ma diversamente; la verità storica sta nei fatti, avvenimenti, personaggi; l'invenzione sta nella scrittura. Quando non è biografia romanzata – e lo scritto di Bălcescu non lo è affatto – il romanzo storico, impossibile nella concezione manzoniana, si dimostra possibile.

* * *

Il romanzo storico si incammina, dal punto di vista del contenuto, su due strade principali:

- ricostruisce epoche lontane, quando, con poche eccezioni (il romanzo di C. Drăgăcescu, *Le notti carpatine oppure la storia dei martiri della libertà*, che evoca la rivolta dei contadini sotto la guida di Horea, Cloşca e Crişan), colloca nel centro della trama la corte voivodale, però non tanto per descrivere la vita di corte, o intrighi, come nei romanzi dello Scott – il cui influsso sul romanzo storico romeno non manca del tutto – ma per interpretare il conflitto, ora tra la corte del principe e la classe feudale, ora tra la classe feudale e il popolo sfruttato, oppure tra la corte del principe e le classi oppresse: *Ursita, Logofătul Baptiste Veleli* ecc.

- evoca tempi più recenti, quali i primi decenni del secolo, quando il quadro dello scritto è di più ampie dimensioni, per poter riflettere vari conflitti sociali, la rivoluzione di Tudor Vladimirescu *(Ciocoii vechi şi noi)*, i vari movimenti politici alla vigilia della rivoluzione del '48 *(I desiderosi matti*, di D. Bolintineanu) e così via.

È da precisare, però, che pur vivendo nel centro degli avvenimenti storici, lontani nel tempo o più vicini, il romanzo storico romeno sta sempre sotto il segno degli interrogativi dell'epoca. È vero che il romanzo romeno dei tempi del pionierismo non era rigidamente delimitato (romanzo psicologico, filosofico, di costume, dei misteri, avventuristico, sociale, storico), essendo piuttosto misto, pur tuttavia si afferma come una caratteristica tra le più rilevanti del romanzo storico quella di essere soprattutto un romanzo sociale. Esso non ricostituisce soltanto tempi passati ma mira innanzitutto al presente; si tratta non di un passato in sé e per sé, come nei romanzi di W. Scott, ma di un passato – specchio per il presente, uno specchio in cui il presente ora si deve cercare, ora si deve negare. Oppure si tratta di un passato – spiegazione, come in Filimon, il quale nel suo romanzo fa spesse volte incursioni nel Settecento per arrivare alle radici di vari fenomeni dell'Ottocento. Comunque, attraverso il passato, lo scrittore interpreta il presente; ed in questo senso ci sembra – essendo esclusa qualsiasi relazione diretta – che il romanzo storico romeno si avvicini molto al romanzo manzoniano, il quale non riflette un passato per sé stesso, ma per provocare delle meditazioni sul presente. Considerato da questa prospettiva, *I promessi sposi*, più che un romanzo storico, è un romanzo sociale. E in tal senso è senza dubbio che non a caso Manzoni ha scelto l'epoca della dominazione spagnola. Come non a caso ha scelto Hasdeu l'epoca di Stefano il Grande, V. A. Urechia, i tempi di Vasile Lupu. Come non a caso ha scelto Bălcescu l'epoca di Michele il Bravo. Lo scrittore Bălcescu sceglie l'epoca del primo principe della Romania unita perchè il rivoluzionario Bălcescu aveva combattuto per gli ideali del '48, tra i quali molto importante era quello dell'Unità nazionale.

* * *

Dalla letteratura italiana si è tradotto molto in romeno, soprattutto nei primi decenni dell'Ottocento; nell'epoca dell'apparizione del romanzo, però, diventa più diffusa la letteratura francese; il romanzo francese (Balzac, P. Feval, E. Sue ecc.), d'altronde, lascia le traccie più evidenti nella struttura, nella problematica e nella tecnica del romanzo romeno.

Non si verifica, comunque, un influsso diretto del romanzo italiano sul romanzo romeno. Il problema, però, dei rapporti tra di essi viene preso lo stesso in considerazione, certo, da altri punti di vista, anche perchè spesse volte si notano dei parallelismi interessanti, punti di convergenza, da spiegarsi sia attraverso le somiglianze nella vita politica e sociale, sia attraverso varie correnti letterarie; e pensiamo anzittutto al romanticismo. In questo senso, la storia del manoscritto trovato è una finzione del romanticismo riscontrabile in quasi tutte le letterature d'Europa. Al. Manzoni trova un documento che riscrive e cosi prende l'avvio il romanzo *I promessi sposi;* altrettanto accade in Benjamin Constant, Prosper Merimée ecc., nonché nella letteratura romena: nel 1850 Bălcescu pubblica in francese il poema in prosa *Il Cantico della Romania*, di Alecu Russo, attribuendolo ad uno sconosciuto monaco. Grig Gradea trova il manoscritto del suo romanzo, *I nuovi „ciocoi"*, nella sottana di un vescovo che l'aveva comperata ad un'asta, e via dicendo.

Da un'altra prospettiva è da prendere in considerazione il romanzo storico romeno in relazione con la teoria manzoniana sul rapporto tra il vero e la finzione. Gli scrittori romeni teorizzano poco sull'argomento, ma questo non vuol dire che ignorano il problema. Lo ignorano veramente solo i romanzieri di occasione, quale I. Dumitrescu, il cui „romanzo storico" è soffocato da anacronismi.

L'atteggiamento di fronte alla verità storica è differente da uno scrittore all'altro. Il novelliere C. Negruzzi *(Alexandru Lăpuşneanu)*, il drammaturgo V. Alecsandri *(Despot-Vodă)* non osservano in tutto la verità storica, sottoponendola alle leggi della verità estetica, cioè della logica interna dell'opera d'arte.

Altra è la situazione nell'opera dei primi creatori valenti del romanzo storico, per il fatto che sono stati tutti storici di professione: V. A. Urechia, N. Bălcescu, B. P. Hasdeu; un'eccezione fa N. Filimon, il quale, però, è stato impiegato agli Archivi. Per forza, il romanzo storico viene popolato di personaggi esistiti realmente, accanto ai quali appaiono i personaggi finti; pur consapevoli di questo condizionamento, tutti i detti scrittori si preoccupano della esattezza dei dati, degli avvenimenti, della ricostruzione dell'epoca nonché del giudizio del lettore.

Lasciando da parte il libro di Bălcescu, per il suo posto particolare nella letteratura romena, rimangono interessanti, da questo punto di vista, i romanzi di Hasdeu *Il destino* e di N. Filimon *I „ciocoi" vecchi e nuovi.*

Nel cercare la verità storica, in un romanzo costruito in base a dei rapporti di casualità ben precisi, B. P. Hasdeu svolge un processo di smitizzazione della storia, degli avvenimenti, dei personaggi. Con un orientamento molto moderno, che sembrerebbe del Novecento, Hasdeu svaluta Stefano il Grande, il principe moldavo più ammirato durante i secoli; l'immagine che propone Hasdeu nel suo romanzo è di un principe dispotico, preoccupato di rafforzare i privilegi della classe feudale a danno delle classi oppresse.

Ma la modernità del romanzo di Hasdeu sta anche nel rapporto che egli porta alla ribalta tra la storia e il destino, tra la libertà e la fatalità. Chiamato appunto *Il destino,* esso afferma esteticamente che la storia è un susseguirsi di vicende sullo sfondo di una opposizione tacita tra la volontà e l'impossibilità, tra la libertà e la fatalità.

Il romanzo di Filimon si avvicina al romanzo manzoniano anzitutto per la stessa tecnica con cui tutti e due i romanzieri argomentano e difendono la verità dei fatti narrati.

Al. Manzoni fa spesso riferimenti alle opere storiche di Ripamonti e di Muratori, da dove prende a volte lunghi passi. N. Filimon accenna, a piedi pagina, a varie fonti storiche, facilmente controllabili dal lettore. Il perché di questo suo atteggiamento lo spiega l'autore' stesso, „per non passare per calunniatore" (1964: 265). Così, quando si riferisce nel romanzo alle torture che subivano all'inizio del secolo i contadini, le quali, appunto per la impensabile crudeltà, potrebbero essere considerate dal lettore inventate, N. Filimon invita quest'ultimo a rivolgersi al *Registro degli archivi*; altre volte rimanda il lettore, con informazioni bibliografiche molto esatte a varie storie (Tricupi e Ioan Filimon, *La storia della rivoluzione ellenica;* Palauzof, *La storia della Romania, La storia dei Principati danubiani* ecc.).

Finalmente, prima di concludere, torniamo alla domanda: il romanzo di Manzoni ha influito direttamente sulla letteratura romena? Sull'influsso della sua poesia pare che non ci sia alcun dubbio; si verifica nella creazione poetica di Bolliac (1941: 199) e Alecsandri (Ortiz, 1937: 99); lo storico Nicolae Iorga (1939: 98), ripreso poi da Perpessicius, afferma un influsso dell'ode manzoniana *Cinque maggio* sulla *Oda in metro antico* di Eminescu. Di un influsso del romanzo parla N. N. Condeescu (1943), in relazione con le *Scene storiche* di Al. Odobescu, mancando, però, di un'argomentazione solida. Dell'influsso dei *Promessi sposi* sul romanzo storico romeno è difficile parlare. Il romanzo fu tradotto in romeno molto tardi, una prima parte alla fine dell'Ottocento (precisamente nel 1884), integralmente soltanto nel 1941 (una versione dovuta a Al. Iacobescu). Questo non vuol dire che esso sia rimasto sconosciuto nei paesi romeni; la problematica del romanzo avrebbe potuto essere nota dalle *Conversazioni Goethe – Eckermann,* pubblicate da Heliade (nel 1838) nella sua rivista „Curierul de ambe sexe" (c'era appunto il frammento sul Manzoni), riprese quindi da Gh. Bariţ in „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" (1849).

Frammenti del romanzo sono diffusi in italiano attraverso varie *antologie*, come quella di Spinazzola (1862), *Il fiore della letteratura italiana.* Lo avrà conosciuto in qualche modo V. Alecsandri? La domanda sorge da una similitudine metaforica tra i due. Una novella di Alecsandri, *La storia di una moneta d'oro e di un soldo*, ricorda un passo dei *Promessi sposi.* La novella narra un dialogo tra le dette monete, che si raccontano a vicenda in quali tasche e in quali ciottole erano state, prima che giungessero nella scatola di avorio dello scrittore. Un simile dialogo, ma in chiave ipotetica, si svolge nell'osteria dove entra Renzo con lo sconosciuto spia, dopo le vicende di Milano: su una tavola stretta „si vedevano anche correre berlinghe reali e parpagliole, che *se avessero potuto parlare, avrebbero detto probabilmente: noi eravamo stamattina nelle ciottole d'un fornaio, o nelle tasche di qualche spettatore del tumulto, che tuttintento a vedere come andassero gli affari pubblici, si dimenticava di vigilar le sue faccende private*" (*s.n.*, D.I.).

È possibile che V. Alecsandri abbia trovato una spinta per la sua novella nel romanzo di Manzoni? È possibile, ma è altrettanto possibile che si tratti di una semplice coincidenza.

Fuori di una relazione diretta tra il romanzo manzoniano e il romanzo storico romeno del terzo quarto del secolo scorso, rileviamo nella loro struttura interna due caratteristiche tipiche, che, da una parte li avvicinano, dall'altra li allontanano; 1) la parte più importante nella storia narrata degli scrittori (come nella storia vera) la tengono gli umili; attraverso il romanzo manzoniano e attraverso il romanzo romeno gli umili salgono sul palcoscenico dell'arte e della storia; 2) in confronto con il romanzo manzoniano, manca nel romanzo romeno totalmente la prospettiva religiosa, alla quale si sostituisce o il destino (B. P. Hasdeu), o la morale (N. Filimon).

Atti dell' XI Congresso Nazionale di Studi Manzoniani, 1982, p. 157-172.

NINO PALUMBO E LA SUA RICERCA DELL'UMANITÀ DELL'UOMO

– Ad un anno dalla improvissa scomparsa dello scrittore tranese, pubblichiamo, tradotto dal suo autore, l'interessante studio critico che il professore Dumitru Irimia ha scritto nel 1982 come prezentazione all'edizione romena de „Il Giornale" -

Il 6 marzo del 1983, a Rivarolo di Genova, moriva improvvisamente all'età di 62 anni, lo scrittore tranese Nino Palumbo.

Nel primo anniversario della sua scomparsa, *Singolare Plurale* – che lo ebbe amico e prezioso collaboratore – lo ricorda ai suoi lettori pubblicando la presentazione del critico letterario Dumitru Irimia, professore a Jasi, all'edizione romena de *Il Giornale*, apparsa nel 1982 presso la Casa Editrice Univers di Bucharest, nella collana „Globus", dove sono stati pubblicati anche volumi di Italo Calvino, Natalia Ginzburg ed altri.

La traduzione è dello stesso Irimia, il quale nel suo scritto riesce a cogliere alcuni degli aspetti fondamentali del romanzo che Palumbo pubblicò da Mondadori nel 1958.

Ringraziamo la vedova dello scrittore, signora Donatella Palumbo, per averci chiesto di pubblicare il saggio del professore romeno su „Singolare Plurale", che, ella ci ha scritto, ha già „ospitato molte cose importanti su e di Nino".

* * *

Nel tentativo di definire la posizione di Nino Palumbo nella narrativa contemporanea, la critica letteraria italiana prende in considerazione più frequentemente due coordinate: la cultura meridionale, dalla quale lo scrittore proviene, ed il periodo immediatamente seguente, il neorealismo, nel quale egli elabora e pubblica i primi scritti.

Queste due coordinate giocano senz'altro un ruolo notevole nel tracciare il profilo artistico del narratore, però non in sè, essendo di natura extraestetica, ma tramite la modalità in cui determinano i temi dei suoi romanzi e lo specifico dell'arte narrativa.

L'identità artistica di uno scrittore si definisce attraverso lo specifico della dinamica, svolta per mezzo del linguaggio, tra un universo semantico reale, di aspetto generalmente indeterminato e oscillante tra la prospettiva interpretativa del narratore e la prospettiva, continuamente mutata, del lettore, ed un universo immaginario. Proprio in questo processo dialettico prendono corpo i significati artistici di profondità di un testo letterario.

Maturato comme personalità umana ed artistica nelle condizioni di duro confronto con delle realtà più spesso sfavorevoli, ed in contatto con il neorealismo, letterario e cinematografico, nonchè con la narratività di Gogol e di Dostoievskij, Nino Palumbo rimane, nei suoi scritti, fedele alla tesi che la letteratura deve crescere e maturare nelle stesse realtà sociali in cui si costituisce, assumendole in modo creativo e trasformandole nell sostrato delle sue significazioni: „noi crediamo ancora – afferma lo scrittore nell'articolo *Lo scrittore e la società*, pubblicato nella „Gazzetta di Parma" di 17 dicembre 1964 – al romanzo che tenga conto della realtà in cui viviamo, nel quale deve confluire ogni conquista culturale, che è il risultato di un insieme che comprende non solo la tecnica, ma anche la conoscenza critica che comporta un «impegno» cui nessun uomo può sottrarsi, impegno inteso come diritto e dovere di partecipazione alla formazione di una coscienza dell'uomo del proprio tempo"[1].

Qualche anno piú tardi, parlando come rappresentante della cultura (in senso largo) meridionale, nel commento *Cultura e mezzogiorno* („L'unione sarda", 1972), Nino Palumbo insiste di più sul dovere dello scrittore di costi-

[1] La maggioranza delle informazioni sulla vita dello scrittore e sui suoi interventi in vari giornali e riviste le abbiamo presso dalla sostanziale micromonografia *Palumbo*, curata da Sebastiano Martelli, pubbl. dalla „Nuova Italia", Firenze, 1979 (*N.d.a.*, D.I.).

tuirsi, tramite la sua creazione artistica, interprete critico delle realtà sociali nelle quali vive. Lo scrittore, l'uomo di cultura „non può rimanere sordo, cieco, insensibile di fronte a ciò che avviene intorno a lui, nella sua terra, e deve prendere posizione: e l'unica (o una delle poche) che gli è consona, che deve sentire dentro, allo stato di coscienza e di protesta e di rivolta, è quella di denunciare, di far conoscere la condizione della sua terra".

In sintonia con questa ideologia estetica, il principio centrale della poetica della narratività di Palumbo è il realismo; il suo linguaggio narrativo costruisce ed esprime un universo immaginario che sta sempre sotto la pressione del reale: „Per la mia narratività – si autodefinisce il narratore nel commento *Dal dialetto alla lingua* („Dimensioni", 1974) – ho avuto a disposizione un „vocabolario" molto povero ma particolare [...]. E non so fino a che punto è stato proprio questo vocabolario a farmi mettere per la strada della narratività „realistica", oppure se è stato il mondo reale, nel quale sono vissuto, a richiedere quel tipo di lingua reale, anche se povera".

* * *

Nino Palumbo nacque a Trani, in provincia di Bari, nel meridione peninsulare dell'Italia, il 15 aprile 1921. Il nome della località passerà, poi, significativamente, nel suo primo romanzo, *Impiegato d'imposte* (tradotto in romeno con il titolo *Drama di Trànfilo*, Bucarest, 1961).

La vita del narratore prosegue, nelle linee principali, almeno nella prima parte, il percorso divenuto ormai tipico per parecchia gente del meridione del'Italia, mentre vari momenti, e sopratutto le reazioni soggetive al suo mondo di svilupparsi, costituiscono il sostrato dell'individualità di certi personaggi e di alcune coordinate del suo universo narrativo.

Il ruolo dell'elemento autobiografico nella sua narratività è stato definito dallo scrittore stesso in un'intervista del 1977: „La mia narratività è impastata di autobiografia, cioè «il levito», il sostrato è dato dalla mia conoscenza ed experienza e memoria e pensieri di me ragazzo, poi giovane, poi uomo. Voglio dire che volta a volta e nei vari personaggi io ho sempre calato una parte della mia «realtà» e quindi della mia vita. Credo che questo sia l'esatto significato da dare alla mia «vena autobiografica»".

Proprio come Domenico Chessa, Nino Palumbo interrompe la scuola a 11 anni, per cause materiali, ed entra presto in confronto diretto con la vita. Nel 1933 s'incammina, insieme alla famiglia, verso Nord. Prima si ferma a Bari, dove rimane fino al 1938, poi parte verso il settentrione, carico di illusioni e di speranze. Si ferma per un certo tempo a Milano (che potrebbe essere „la grande città" del romanzo *Il giornale*). Qui egli si costruisce con tenacia e grandi sforzi la vita, cercando di recuperare ciò che non aveva potuto avere e realizzare a suo tempo: di giorno si guadagna il pane (come impiegato di banca ecc.), di sera segue i corsi liceali e poi universitari, e di notte studia. Nel 1939 sostiene

l'esame di diploma di ragioneria e si iscrive alla Facoltà di Scienze Economiche e Finanziarie. Dopo la parentesi della guerra, si laurea, nel 1946, alla Bocconi. Interessato ai problemi giuridici, consegue la maturità classica e si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia.

In tutto questo tempo studia molto: filosofia, linguistica, letteratura. Si sofferma sopratutto sulla letteratura russa, con un atenzione particolare all'opera di Gogol e Dostoievskij, nelle quali ritrova, probabilmente, più esplicite, le proprie domande sul destino dell'uomo semplice e le quali lasceranno le loro impronte, in vari modi, sull'universo artistico della sua narratività.

Incomincia a scrivere nel 1947, prima teatro, pubblicando nel 1950 la tragedia in versi *Rasputin*. L'anno 1951 poi è un anno decisivo nell'attività creatrice di Nino Palumbo. È l'anno in cui abbandona la metropoli lombarda per stabilirsi in una piccola località della Liguria – San Michele di Pagana –, dove si dedica totalmente al mestiere di scrittore: collabora a parecchi giornali e riviste, elabora studi di linguistica e filosofia, e sopratutto scrive letteratura: romanzi, racconti e opere di teatro.

Gli anni sesanta, segnati dallo sviluppo della narratività italiana dovuto a Moravia, Gadda, Morante, Calvino, Pratolini, Carlo Levi, Sciascia, è pure il periodo in cui N. Palumbo svolge un'attività creatrice molto ricca: è proprio in quegli anni che pubblica i più importanti dei suoi scritti.

I primi anni del decenio sono „gli anni dell'apprendistato", secondo la definizione dello stesso Palumbo. Egli scrive, in soli tre anni, tra il 1952 e il 1954, molti racconti, in parti pubblicati poi in volume, e alcuni romanzi: *Ho trovato un eroe*, *La via verso se stesso* (1952), *Gli appunti di Tell* (1953), *Noi siamo tarati* (1954); la maggioranza degli scritti verranno pubblicati più tardi, mentre alcuni rimangono inediti.

Negli anni immediatamente seguenti, lo scrittore entra d'un tratto nell'atenzione della critica con i due filoni della sua narratività: nel 1955 riceve il premio „Libera Stampa" di Lugano per i racconti *L'intoppo e altre cose*, e nel 1956 il premio di grande risonanza „Grazia Delleda" per il romanzo inedito *Impiegato d'imposte*.

Segno del riconoscimento della sua identità specifica nella narratività italiana contemporanea, la Casa Editrice milanese Mondadori stampa, nell'anno seguente, il romanzo che godrà del consenso unanime della critica. Soltanto un anno dopo, nel 1958, la stessa Casa Editrice pubblicherà il nuovo romanzo, *Il giornale*, che verrà laureato nel 1958 con il premio „Veillon" a Zurigo.

Si succedono, a grandi intervali, i romanzi *Pane verde*, 1961, *Le giornate lunghe*, 1962 (elaborato però tra il 1957 e il 1960), con il quale vince il premio letterario „Salento", *Il serpente malioso*, 1977, ed i volumi di racconti: *Oggi è sabato e domani è domenica*, 1964, *Giocare di coda*, 1967. Pubblica nello stesso tempo anche alcune antologie in edizioni scolastiche: *I racconti del giovedi*,

1973, *Il treno della speranza*, 1967, *Allegro ma non troppo*, 1976, *Il quadrifoglio*, 1976. Tra il 1969 e il 1974 fa apparire alcuni frammenti di un romanzo allora inedito, *Domanda marginale*.

Contemporaneamente alla sua attività creatrice, Nino Palumbo partecipa alla vita letteraria italiana con numerosi interventi, saggi ed articoli nei quali espone il suo punto di vista sui rapporti scrittore – società, lingua – linguaggio letterario, scrive sulla narratività in generale o sui vari aspetti della letteratura italiana.

Nel 1960 fonda a Rapallo la rivista „Prove di letteratura ed arte", alla quale collaborano molti scrittori e critici, tra i quali L. Sciascia, C. Montella, G. Barberi, Squarotti ed altri. Nel 1962 istituisce il premio letterario „Rapallo-Prove" per il romanzo inedito.

* * *

Nella maggior parte dei suoi interventi teorici, Nino Palumbo afferma con una rara costanza in un'epoca di numerosi e diversi esperimenti artistici, la neccesità di sviluppare una narratività realista che si collochi nella prospettiva del realismo della letteratura russa, francese e italiana dell'Ottocento. Questa sua posizione teorica ritrova corrispondenza perfetta nella struttura della sua narratività, dominata da tre fattori principali che si modellano a vicenda, ciascuno annullando la propria identità in una sintesi che determina lo specifico dell'universo artistico palumbiano: l'esperienza di vita dello scrittore; l'appartenenza dello scrittore alla cultura meridionale; il contatto con la narratività realista russa (in primo luogo Dostoievskij, Gogol, Cecov).

Frutto di questa convergenza, l'universo narrativo di Palumbo iscrive nel centro dello sviluppo delle sue significazioni sopratutto la categoria degli umili e umiliati, i quali svolgeranno, e non a caso, la funzione di portatori di alcune domande che implicano, ad un primo livello significativo, il rapporto individuo – società, e su un altro, di profondità, l'essenza stessa dell'umanità del uomo. Essi sono anche portatori dei valori umani autentici, sottoposti all'alterazione, all'abbandono o all'eliminazione, nelle condizioni dell'acutizzarsi del carattere materialistico della società capitalista.

In un universo artistico abitato sopratutto da personaggi anonimi, le individualità più distinte si rivelano Silio Trànfilio e Domenico Chessa, personaggi centrali di *Impiegato d'imposte* e, rispettivamente, *Il giornale*, romanzi elaborati quasi simultaneamente (il primo tra il 1956 e il 1957, il secondo tra il 1955 e il 1957).

Definendosi nel contesto del medesimo ambiente, quello della piccola borghesia impiegatizia, i due personaggi presentano parecchi punti in comune, ma sviluppano allo stesso tempo diversi gradi di complesità, in corrispondenza ai livelli sui quali si collocano nell'interpretazione del rapporto individuo – società. Il drama di Silio Trànfilio si consuma, in essenza, nell'interno di questo rapporto, rapporto nel quale l'individuo viene schiacciato, moralmente e fisicamente, dai

condizionamenti sociali che gli si impongono. Domenico Chessa, fortemente segnato dalla relazione antinomica individuo – società, ma considerata ad un livello superiore di complessità, percorre una strada, per niente rettilinea, nei tentativi di recuperare l'essenza umana. La via è dominata da un confronto permanente tra due tendenze opposte: la solitudine dell'uomo in una solitudine alienante, quando il ruolo attivo appartiene alla società, e di ricerca della solidarietà umana, quando il ruolo attivo viene svolto dall'uomo comme individualità.

L'archivista Chessa è senza dubbio il più complesso dei personaggi dell'universo artistico di Nino Palumbo. Nel sostrato di profondità della struttura del suo carattere, che si rivela gradualmente attraverso le relazioni molteplici e varie nelle quali entra, si intrecciano dati di origine autobiografica, elementi d'impronta gogoliana e dostoievskijana, coordinate socio-culturali e psichologiche meridionali, dimensioni surreali.

Dominato di antinomie – è un umile anonimo e un eccentrico, ingenuo e, in certa misura, grottesco, variamente dipendente e che afferma nello stesso tempo una sua insolita autonomia, che cerca gli uomini per fuggire da essi – Domenico Chessa svolge una funzione narrativa principale. Tramite lui, il romanzo sviluppa l'immagine drammatica del conflitto dell'uomo tra il pericolo dell'alienazione e la speranza di salvare (o di recuperare) la propria essenza umana. Specialmente dopo l'apparizione della seconda edizione, nel 1975, la critica letteraria italiana scropre nel *Giornale* di Nino Palumbo il primo romanzo dell'alienazione.

Dalla prospettiva del rapporto letteratura – realtà sociali immediate, il romanzo sorprende per aver intuito con esatezza un processo prima che esso abbia manifestato chiaramente il senso e l'ampiezza del suo svolgimento. Elaborato e pubblicato nel periodo iniziale del *boom* economico italiano, il romanzo ammonisce sul pericolo dell'estraneamento dell'uomo dalla sua vera essenza, affermando nel contempo la possibilità di salvare gli attributi umani.

La vita di Domenico Chessa, ricostruita con una tecnica narrativa della discontinuità stilistica, sovrapponnendo in modo significativo, da una parte, momenti distanti nell tempo, dall'altra, il registro del narratore con il registro del personaggio (attraverso lo stile indiretto libero), viene descritta con una ricerca sempre più affannosa della solidarietà umana.

Chessa è un escluso, obbligato ad isolarsi nella solitudine e nell'interiorità. Il monologo e il dialogo interiore si impongono comme strutture narrative caratteristiche.

Le cause della sua esclusione sono diverse e si vanno moltiplicando da una fase ad un'altra nei rapporti sociali in cui Chessa entra, descrivendo ciascuna dimensioni varie del suo carattere. C'è prima un intreccio di dati individuali, di ordine genetico, fisico, psichico: il suo camminare claudicante ed il mento troppo pronunciato acutizzano, nell'infanzia, un fondo psichico ipersensibile, inducendo Chessa a difendersi con l'isolamento nel quale lo spingono i suoi compagni di scuola. Una particolare delicatezza d'animo, la sua inge-

nuità, una certa educazione basata sul buon senso, lo portano, qualche anno più tardi, ad una situazione di conflitto con la signora Spalla, capufficio della ditta di surrogati di caffé. I dati individuali lasciano poi quasi totalmente il posto a causa di ordine sociale dal momento in cui Chessa viene assunto come archivista alla Banca centrale din una grande città. Il suo attegiamento verso il lavoro, in gran misura ambiguo – collocandosi tra il rispetto din certi principi, atemporali e asociali, e una rivolta passiva, forse inconscia, piuttósto eccentrica, espressa nella precedenza che egli dà alla lettura integrale del giornale, indifferente all'orario di lavoro – attegiamento dovuto anche all'ignoranza del meccanismo sociale – lo isolano dai suoi colleghi d'ufficio. Mà la condanna alla solitudine ha la sua causa principale nel carattere alienante dello stesso ambiente in cui lavora e che segna definitivamente tutti i piccoli impiegati del grande e complicato ingranaggio della banca, la quale deve funzionare come un orologio. In più Chessa è collocato dal narratore in modo simbolico nel reparto Archivio, segno specifico dell'esclusione dal tempo e della sospensione di qualsiasi contatto con il mondo vivo esterno. Per la posizione poi della stanza 108 nella struttura del „grandioso palazzo" si afferma anche l'interdizione dei contatti con gli impiegati degli altri reparti.

Chessa vive acutamente il dramma dell'esclusione e dell'isolamento, del quale diventa man mano cosciente, isolandosi sempre di più nella propria solitudine, ma allo stesso tempo aspirando ad uscirne. Dominato da una permanente, profonda sete di contatti umani, di comunicazione, egli fa dei tentativi per uscire dall'anonimato e dall' isolamento. Il flusso della sua vita è un alternarsi di tentativi e di insuccessi, in uno sviluppo ascendente, che registra il passagio dai tentativi timorosi e casuali d'inserirsi nel gruppo di giochi dei compagni di scuola, il desiderio di fare parte di un grande colletivo umano, nello sforzo cosciente d'imporsi agli impiegati del reparto Archivio per la quantità di informazioni raccolte dai giornali, fino al desiderio di torvare un ambiente umano in cui possa dimostrarsi utile.

Tra i due estremi che segnano l'evolversi del suo conflitto interiore, la ricerca degli uomini per salvare se stesso dalla solitudine e dall'anonimato e la ricerca degli uomini per salvare essi dalla solitudine (dalla solitudine dell'ignoranza), l'incontro con Alice, in una dimesnione lirica di grande sensibilità, s'impone per il ruolo che ha per Chessa nella scoperta di se stesso e dalla propria identità umana, e per rilevare una particolare bellezza della sua anima. L'amore per Alice è un'espressione della medesima aspirazione di Chessa verso la realizzazione di una solidarietà dentro la quale ciascuno sia utile all'altro: „il suo affetto per Alice s'era andato mescolando al bisogno di proteggerla, come gli occhi di lei pareva che continuamente gli chiedessero; e questo bisogno trovava oscura radice nel bisogno che lui stesso sentiva di protezione, di aiuto, di consigli, sin da quando era stato bambino".

Dopo l'insuccesso della relazione con Alice, la condizione fondamentale per Domenico Chessa di uscire dallo stato di alienazione rimane il togliersi dall'ambiente della piccola borghesia impiegatizia, simbolicamente collocata nel mondo bancario, nel quale l'uomo si trova sommerso in un anonimato assoluto e condannato ad un processo di rapida spersonalizzazione.

La banca – istituzione con 400 impiegati, segno della sua collocazione in una grande città – è un gigante che schiaccia, disagrega la personalità umana. Essa si impone all'individuo come un meccanismo nel quale questi entra ed agisce per automatismi. Il segno distintivo che lo rappresenta è l'immagine emblematica di un ingranaggio nel quale ogni individuo non è altro che una rotella qualsiasi: „lei capisce che la nostra organizzazione non può permettere a lei, cioè a una piccola ruota del complesso ingranaggio, non può permetterle di funzionare in modo differente da tutto il resto del congegno".

Nelle struttura del romanzo, il licenziamento (con il quale d'altronde il testo incomincia) descrive uno spazio in cui si intrecciano due direzioni opposte del percorso della vita di Chessa, alle quali corrispondono due svolgimenti narrativi: uno retrospettivo, ed un altro prospettivo.

Nello svolgimento retrospettivo, il licenziamento significa per Chessa, il quale ripercorre nel suo intimo ed interpreta i principali momenti della sua strada nel tentativo di stabilire dei contatti umani, un ultimo e il più grave insuccesso, equivalente alla spinta verso la solitudine totale, dato che non potrà più trovarsi tra i colleghi.

L'urto è cosi forte che provoca in Chessa la nostalgia dello stato di spersonalizzazione implicito nel contributo al funzionamento del grande complesso in cui egli si sentiva (era) „uno del grande numero", la nostalgia dell'ambiente alienante della banca, con i colleghi che lo ignoravano ma con i quali lui comunicava, a modo suo, attraverso i dialoghi interiori, in un processo in realtà di pseudocomunicazione.

Nello svolgimento prospettivo, il licenziamento fa nascere in Chessa la coscienza del carattere bipolare della struttura sociale, lo induce al intuire lo sviluppo del mecanismo sociale, determinando in lui la conclusione amara dell'insuccesso della sua vita fino a quel momento: la solidarietà umana non è possibile nell'ambiente della piccola borghesia, sprovvista di veri valori umani. Il licenziamento gli apre la strada verso un'altra vita, „questa vera", e verso la realizzazione dei contatti umani autentici, con altri ceti sociali: operai, disoccupati, emarginati: *gli umili*, nel senso dostoievskijano, portatori, sempre in senso dostoievskijano, di attribti umani essenziali.

Attraverso il contatto con „i barboni", l'umanitarismo di Chessa, piùttosto atemporale e segnato dall'individualismo, si confronta con i problemi dell'uomo concreto, storico e sociale. Il messaggio del romanzo svolge adesso degli accenti socio-politici sempre più chiari e più penetranti, con termini di riferimento dentro un tempo e uno spazio a coordinate identificabili, ma anche

alzandosi, allo stesso tempo, ad assumere dei significati di ordine generale umano. All'inizio un individuo anonimo, iscritto con passività nel mecanismo sociale nel quale acceta inconsciamente il posto nel suo funzionamento, D. Chessa arriva alla coscienza della totale implicazione sua e di ogni individuo e di ogni categoria sociale nella struttura e nel destino di una società: „Ora, se gli altri uomini (va ben', li chiamassero pure pecore o pecoroni!) avevano subito, sopportato, voleva dire che così doveva andare la storia. Gli uomini, compreso lui (sicuro, lui compreso!), si meritavano quella storia! Perchè proprio ogni uomo si meritava quello che aveva dal momento che non aveva saputo lottare per modificare il proprio stato. E come per la città, così per la patria era lo stesso. Come gli uomini erano solamente quello che avevano voluto essere, così la patria era quella che tutti gli uomini avevano voluto che fosse. E siccome di tutti gli uomini quelli chi contavano in senso positivo erano le canaglie, e in senso negativo tutti i pecoroni, ecco che ognuno per suo conto aveva contribuito a fare non solo di se stesso, ma della patria, quello che adesso era".

Nello svolgimento della funzione narrativa dell'archivista Chessa, un ruolo significativo, anticipato anche dal titolo, tocca al *giornale*, portatore di una seconda funzione narrativa, in rapporto d'implicazione con la prima.

Nella visione dei colleghi impiegati, Chessa è un „fissato" del giornale. Presenza veramente ossessiva nella struttura narrativa del romanzo, *il giornale* è però più di una semplice ossessione patologica di Chessa. Simbolo di un'attualità continuamente mutata, il giornale entra inanzitutto in una relazione di opposizione con l'attributo di *archivista* di Chessa, segno distintivo dell'uscita dal tempo, dell'immobilità. In base a questa opposizione, di profondità, esso concentra nella sua semantica simbolica di funzione narrativa momenti decisivi della „storia", oggettiva e soggetiva, di Chessa, occupa delle posizione chiave nello svolgimento della funzione narrativa di questo, descrive le molteplici dimensioni dell'universo artistico del romanzo: lirico, drammatico, surrealista, provoca stati di squilibrio, per costruire poi un altro equilibrio narrativo che significhi un passo avanti nella dinamica delle significazioni del romanzo.

Il giornale è, all'inizio, uno strumento principale nei tentativi di Chessa di stabilire dei contatti umani e di uscire dall'anonimato. La sua lettura si costituisce poi in una forma, anche se eccentrica, di protesto contro la spersonalizzazione e di affermazione di un attegiamento di indipendenza della regolarità degli automatismi del funzionamento dell'istituzione bancaria. Toccare il giornale, coscientemente o inconscientemente, è la ricerca alienante di un punto di appogio.

Causa diretta del licenziamento, dopo che si impone quale testimone, rifugio e unico punto fermo nei momenti di disperazione (il pensiero al giornale lo salva della pazzia), il giornale diventa *il motore* che induce Chessa ad iscriversi su una strada per poter realizzare dei contatti autentici e di vera

solidarietà umana. Da strumento del tentativo di uscire individualmente dall'anonimato, il giornale diventa strumento del dedicarsi agli altri.

In questo processo, le notizie stesse che il giornale contiene non rimangono più semplici informazioni accumulate in modo meccanico dalla memoria di Chessa, interessando al massimo per la stilistica della loro relazione. Esse diventano espresioni della dinamica sociale, carica di drammaticità, che sta precipitando verso una fine tragica. Chessa incomincia a stabilire delle correlazioni tra le notizie ed anche a leggere tra le righe, comincia a discutere con i barboni sugli avvenimenti al di là delle parole.

Attraverso i cambiamenti che avvengono in Chessa dal momento della sua uscita brutale dell'ambiento alienante della banca e dell'incontro con i barboni, *Il giornale* s'impone come romanzo dell'affermazione della possibilità e della necessità dell'intervento dell'uomo per cambiare i dati del reale e della opzione per la resistenza di fronte al processo di estraneamento dell'uomo dalla propria essenza.

Singolare Plurale, Supplemento al no. 2 (35), anno 6°, 1984, p. I-IV.

San Michele, 6/4/1984

Caro Professore Irimia,

Le scrivo dopo parecchi mesi de silenzio per ringraziarla ancora per l'articolo sulla rivista „Cronica" che lei mi ha inviato nell'ormai lontano agosto e che io avevo cercato di leggere in originale. Ma solo in questi giorni un'amica genovese mi ha portato la traduzione e ho potuto apprezzare pienamente quanto lei ha scritto. Le sono molto grata e mi fa piacere che i libri di Nino possano essere letti nella sua Terra.

Ora le vorrei fare una proposta (e le chiedo scusa se ciò la potrà mettere in imbarazzo): può proporre alla sua Casa Editrice la pubblicazione anche di *Domanda marginale*? Lei ne ha già colto il valore citando Katia, accanto a Chessa, come esempio di „valori umani autentici" nelle degradazione della società attuale.

E penso che la conoscenza degli ultimi sviluppi della narratività di mio marito interesserà quanti hanno letto i romanzi precedenti.

Il filone di *Domanda marginale* ha avuto un'enorme e costante importanza nella vita e nel lavoro di Nino. Proprio in questi mesi ho ritrovato inediti che risalgono ai primi anni '50 e che contengono già gli elementi che sfoceranno poi in *Domanda marginale.*

Una rivista di Lecce pubblicherà un primo nucleo di questi inediti nel prossimo giugno, con una „nota" filologica al testo di Sebastiano Martelli e la presentazione di Ennio Bonea.

Le farò avere la rivista („Sud/Puglia") appena sarà pronta. E se ha bisogno di altro materiale (recensioni, notizie, ecc.) me lo chieda pure e farò quanto mi è possibile per inviarglielo.

La ringrazio ancora di tutto e lo chiedo scusa della mia richiesta circa la traduzione di *Domanda marginale*. Se non è possibile, o se ciò richiede „tempi lunghi", me lo faccia sapere e io gliene sarò ugualmente grata.

Le invio molti cordiali saluti,

Donatella Palumbo

prove
di letteratura
S. Michele di Pagana (Rapallo) - Via ai Castagneti 8

S.Michele, 6 4/1984

Caro prof. Irimia,

le scrivo dopo parecchi mesi di silenzio per ringraziarla ancora per l'articolo sulla rivista "Cronica" che lei mi ha inviato nell'ormai lontano agosto e che io avevo cercato di leggere in originale. Ma solo in questi giorni un'amica genovese mi ha portato la traduzione e ho potuto apprezzare pienamente quanto lei ha scritto. Le sono molto grata e mi fa piacere che i libri di Nino possano essere letti nella sua Terra.

Ora le vorrei fare una proposta (e le chiedo scusa se ciò la potrà mettere in imbarazzo): può proporre alla sua Casa Editrice la pubblicazione anche di "Domanda marginale"? Lei ne ha già colto il valore citando Katia, accanto a Chessa, come esempio di "valori umani autentici" nella degradazione della società attuale.

E penso che la conoscenza degli ultimi sviluppi della narrativa di mio marito interesserà quanti hanno letto i romanzi precedenti.

Il filone di "Domanda marginale" ha avuto un'enorme e costante importanza nella vita e nel lavoro di Nino. Proprio in questi mesi ho ritrovato inediti che risalgono ai primi anni '50 e che contengono già gli elementi che sfoceranno poi in "Domanda marginale".

Una rivista di Lecce pubblicherà un primo nucleo di questi inediti nel prossimo giugno, con una "nota" filologica al testo di Sebastiano Martelli e la presentazione di Ennio Bonea.

Le farò avere la rivista("Sud/ Puglia") appena sarà pronta. E se ha bisogno di altro materiale (recensioni, notizie, ecc.) me lo chieda pure e farò quanto mi è possibile per inviarglielo.

La ringrazio ancora di tutto e le chiedo scusa della mia richiesta circa la traduzione di "Domanda marginale".Se non è possibile, o se ciò richiede "tempi lunghi", me lo faccia sapere e io gliene sarò ugualmente grata.

Le invio molti cordiali saluti,

Donatella Palumbo

ELENA BĂLAN-OSIAC, *IL SENTIMENTO DI „DOR" NELLA POESIA ROMENA, SPAGNOLA E PORTOGHESE*

È possibile interpretare il fenomeno letterario da un prospettiva comparata?

Campo di permanente polemiche: è possibile, non è possibile; è utile, non serve a niente; non ha senso, è molto importante e così via.

La letteratura comparata (cioè, la scienza delle letterature comparate) afferma, tuttavia, man mano la sua esistenza, tramite i principi, sui quali si edifica, tramite una metodologia particolare e tramite alcuni risultati concreti.

Esiste, come bene si sa, una linguistica comparata: delle lingue indoeuropene, delle lingue slave, delle lingue romanze ecc. La ragione di questo tipo di linguistica sta nella realtà obiettiva delle lingue: da una parte, l'esistenza di un punto di partenza in comune, una lingua-radice, nella storia delle lingue appartenenti, proprio per ciò, a un gruppo, quello romanzo, ad esempio; d'altra parte c'è lo sviluppo ulteriore autonomo di queste stesse lingue.

Quale sarebbe la ragione di una letteratura comparata, di una scienza della letteratura da una prospettiva comparata?

Ci sarà un gruppo di letterature – mettiamo, romanze – che abbiano un punto di partenza in comune? Ci saranno delle influenze dirette, reciproche o non reciproche?

Il fenomeno è, senza dubbio, più complesso, ma, ad ogni modo, abbordabile.

Il libro di Elena Bălan-Osiac (pubblicato da Casa Editrice Minerva, Bucarest, 1972, 267 p.) ha innanzitutto proprio il merito di aver abbordato con coraggio e con competenza una problema di letteratura comparata come pure di aver dimostrato praticamente che uno studio letterario comparato è possibile ed utile.

La giovane studiosa romena si occupa del sentimento di 'dor' (la solitudine nostalgica, il desiderio nostalgico: tutte le traduzioni sono molto approssimative) come esso si manifesta e come si esprime, linguisticamente ed esteticamente, nella letteratura romena, spagnola e portoghese, come si manifesta e come si esprime nella letteratura popolare e in quela colta dei tre popoli.

Dopo un primo capitolo (*Tra metoda e procedimento*), in cui definisce l'oggetto del suo studio – il 'dor' non è un motivo letterario, un tema, ma uno stato d'animo, da cui nasce una poesia particolare –, dopo un secondo (lontananza nello spazio e avvicinanza di contenuto in punti estremi dell'antica Romània), in cui fa una breve incursione nella storia dei contatti culturali tra i tre popoli, per sapere se sia stato possibile un influsso culturale e letterario diretto, reciproco o no, Elena Osiac si ferma a lungo, negli ultimi tre capitoli (III – *Saudade, soledad, dor – dal sentimento alla parola, dalla parola alla poesia*, IV – *Le ipostazi e la metamorfosi del 'dor'*, V – *La solitudine nella poesia dei solitari e degli spaesati*), per dare un'interpretazione molto approfondita (appogiandosi

anche su una ricca bibliografia sull'argomento) del sentimento del 'dor' nelle tre letterature, al livello della realtà spirituale, a livello linguistico e a livello estetico.

Percorrendo in breve la storia delle due zone estreme della Romània: Iberia e Dacia, la saggista trova la spiegazione delle similitudini tra le tre letterature per quanto riguardo il sentimento di 'dor' considerando: simili condizioni economico-geografiche, simili vicende nella storia della formazione dei tre popoli, essendo tutti questi fattori che hanno contribuito a creare un universo spirituale molto somigliante dei tre popoli: nei costumi, nelle tradizioni, nelle abitudini, nella creazione letteraria folkloristica.

Un sentimento molto complesso, uno stato d'animo del tutto particolare, che costituisce la dominante dell'universo spirituale del popolo romeno, che percorre la lirica portoghese, che si esprime discretamente in quella spagnola, il 'dor' non si lascia facilmente definire. Per ciò, nel saggio di Elena Bălan-Osiac manca una definizione „scientifica", rigorosamente esatta; il sentimento stesso sfugge ad ogni definizione. Da una parte, la studiosa romena si rivolge ai vari poeti chi esprimono metaforicamente l'essenza del 'dor': i portoghesi D'Arcos e Almeida Garret parlano di 'a saudade'; lo spagnolo R. Castro dà una definizione lirica della 'ausencia'; i romeni Hasdeu e Goga cercano una definizione metaforica per il 'dor' ecc. D'altra parte, la saggista tenta e riesce a fare un „ritrato" del 'dor' (*soledad, saudade*) mettendo assieme varie ipostasi, e parecchi tra i suoi componenti così come si rivelano nelle tre letterature romanze.

Elena Bălan-Osiac parte dal livello linguistico per arrivare poi – tramite un commento molto ricco sulle ipostasi del 'dor' – a livello estetico. A livello linguistico si discutono i termini: *dor, soledad, saudade*, la loro origine, il loro contenuto semantico, l'evoluzione formale e semantica, la loro presenza nella toponimia ecc. Il contenuto semantico (diverso da una lingua all'altra) rimanda verso la realtà spirituale, molto complessa. Su questo terreno la saggista si dimostra una interprete molto sensibile del fenomeno poetico come pure sottintende una conoscenza approfondita di tutte e tre le letterature. La polivalenza del termine porta in sé (e si realizza tramite la grande poesia di Eminescu, Blaga, Gòngora, Macahdo, Camões, Quevedo, J. Ramón Jiménez, Emilio Prados ecc.) le varie ipostasi, alcune comuni a tutte e tre le letterature, altre specifiche: il *dor*-amore, il *dor*-dolore, il *dor*-nobiltà del animo, il *dor*-pena, il *dor*-male utile, il *dor*-sensibilizzazione della natura, la nostalgia delle lontananze, il sogno ecc. Nel manifestare queste varie ipostasi, emergono le differenze tra le tre letterature: la *soledad* spagnola è più discreta; nelle portughese è più forte la relazione *saudade-morte*; nella poesia romena è più forte l'identità *dor*-amore (la *soledad* mistica del poeta-eremita spagnolo è assente dalla letteratura romena), ecc.

A livello estetico, a parte il profondo lirismo delle poesie di 'dor' in tutte e tre le letterature, si sono create delle speci letterarie specifiche: 'las coplas' spagnole e le 'doine' romene.

Sul sentimento di 'dor' (*soledad, saudade*) si è scritto molto con riferimento alle singole letterature. Elena Bălan-Osiac si appoggia su diversi lavori del genere (tra i quali non mancano gli studi fondamentali: K. Vossler, *Poesie der Einsanikeit in Spanien*, C. M. Vasconcellos, *A saudade na poesia portoghese*, G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Ov. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, B. Ciplijauskaite, *La soledad y la poesia española contemporánea* ecc.), però allarga molto il campo della ricerca e, tramite i paralellismi che fa tra le tre letterature, riesce a illuminare anche il profilo estetico di questo sentimento nelle letterature singole.

Quaderni ibero-americani, Torino, nr. 42-44, 1972-1974, p. 202-203.

BIBLIOGRAFIE

Vasile Alecsandri, 1911, *Scrisori inedite. Corespondența cu Edouard Grenier (1855-1885)*, București, Editura Librăriei Leon Alcalay.

Vasile Alecsandri, 1964, *Scrisori, însemnări*, București, Editura pentru Literatură.

Vasile Alecsandri, 1966, *Opere*, vol. I-II, Text ales și stabilit de G.C. Nicolescu și Georgeta Rădulescu-Dulgheru. Studiu introductiv, note și comentarii de G.C. Nicolescu, București, Editura Academiei RPR.

Dámaso Alonso, 1965, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, Il Mulino.

Nadia Anghelescu *et al.*, 1971, *Tratat de lingvistică generală*, București, Editura Academiei.

Carlo Giulio Argan, 1974, *De la Bramante la Canova*. Traducere de George Lăzărescu, București, Editura Meridiane.

Carlo Giulio Argan, 1982, *Arta modernă*, vol. 2. Traducere de Nicolae Rădulescu. Cuvînt înainte de Dumitru Matei, București, Editura Meridiane.

Aristotel, 1965, *Poetica*, în traducerea lui D.M. Pippidi, București, Editura Academiei R.P.R..

Charles Bally, 1909, *Traité de stylistique française*, I. Heidelberg, C. Winter.

Anita Belciugățeanu, 1923, *Curs de istorie a literaturii italiene*, București, Tipografia Jockey-Club.

Lucian Blaga, 1967, *Poezii*. Ediție îngrijită, revăzută și adăugită de George Ivașcu, București, Editura pentru Literatură.

Lucian Blaga, 1968, *Zări și etape*. Ediție de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură.

Lucian Blaga, 1969, *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală.

Max Blecher, 1936, *Întîmplări din irealitatea imediată*, București, Editura Vremea.

Max Blecher, 1937, *Inimi cicatrizate*, s.l..

Max Blecher, 1971, *Vizuina luminată*. Ediție întocmită și cuvînt introductiv de Sașa Pană, București, Editura Cartea Românească.

Cahiers Panaït Istrati. Association des amis de Panaït Istrati, 1987, nr. 2-3-4, Valence.

Ion Luca Caragiale, 1959, *Opere* I. *Teatru*. Ediție critică îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin. Cu o introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Ion Luca Caragiale, 1960, *Opere* II. *Momente, schițe, notițe critice*. Ediție critică îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin. Cu o introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Ion Luca Caragiale, 1962, *Opere* III. *Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*. Ediție critică îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin. Cu o introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Ion Luca Caragiale, 1965, *Opere* IV. *Publicistică*. Ediție critică îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin. Cu o introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Ștefan Cazimir, 1967, *Caragiale – universul comic*, București, Editura pentru Literatură.

Nicoletta Corteanu Loffredo, 1972, *Profili di estetica europea*, Casa Editrice Oreste Barjes, Roma.

G. Călinescu, 1935, *Opera lui Eminescu*, II, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă.

G. Călinescu, 1941, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă.

G. Călinescu, 1967, „Al. Manzoni şi romanul istoric", şi „Donabbondianismul", în vol. *Scriitori străini*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, p. 699-701 şi 702-707.

G. Gălinescu, 1972, *Opere* 14, *Ion Creangă (Viaţa şi opera)*, Bucureşti, Editura Minerva.

G. Călinescu, 1982, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Minerva.

Umberto Cianciólo, 1938, „Le correzzioni a «I promessi sposi» del Manzoni poeta", în *Studii italiene. Roma N.S.*, an V, p. 19-31.

Timotei Cipariu, 1972, *Jurnal*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

Jean Cohen, 1966, *Structure du language poétique*, Paris, Flammarion.

Nicolae N. Condeescu, 1943, *Al. Odobescu şi „Scenele" sale „istorice"*, Craiova.

Miron Costin, 1958, *Opere*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.

Eugeniu Coşeriu, 1952, *Sistema, norma y habla*, Montevideo, Universidad de la Republica.

Eugeniu Coşeriu, 1971, „L'uomo e il linguaggio", în *Teoria del linguaggio e linguistica generale*, Bari, Laterza.

Eugeniu Coşeriu, 1992, „Principiile lingvisticii ca ştiinţă a culturii", în *Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi (serie nouă), Omul şi limbajul său – Studia linguistica in Honorem Eugenio Coseriu*, Secţiunea III e. Lingvistică, Tomul XXXVII/XXXVIII, 1991-1992, p. 11-19.

Eugeniu Coşeriu, 1994, „Unitate lingvistică – unitate naţională", în vol. *Prelegeri şi conferinţe*. Supliment la *Anuarul de lingvistică şi istorie literară*, tom. XXXIII, 1992-1993, seria A-Lingvistică, Iaşi, p. 181-189.

Ion Coteanu, 1973, *Stilistica funcţională a limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei.

G. Creţeanu, 1988, *Patrie şi libertate*, Bucureşti, Editura Minerva.

Zaharia Criţeanu, 1923, „50 de ani de la moartea lui Manzoni", în *Adevărul literar şi artistic*, serie III, an IV, nr. 141, p. 5.

Ovid Densusianu, 1925, *Evoluţia estetică a limbii române*. Curs ţinut în anul şcolar 1924-1925. Editat de Nic. Lupşor şi P. Grosu, Bucureşti, curs litografiat.

Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii literare moderne*, II, *Evoluţia stilului artistic în secolul al XIX-lea*, Editura Universităţii din Bucureşti.

Dicţionarul de simboluri, 1994, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coord.), vol. I, Bucureşti, Editura Artemis.

Dicţionarul limbii poetice al lui Eminescu, 1968, sub redacţia Acad. T. Vianu, Bucureşti, Editura Academiei RSR.

Rosa Del Conte, 1990, *Eminescu sau despre Absolut*. Traducere şi prefaţă de Marian Papahagi, Cluj, Editura Dacia.

Benedetto de Luca, 1908, „Limba italiană şi traducerile din italieneşte în România", în *Revista idealistă. Literatură, artă, ştiinţă, sociologie*, an VI, tom. II, no. 5-6, Bucureşti, p. 117-135.

Al. Dima, 1947, *G. Ibrăileanu. Concepţia artistică*, Bucureşti, Casa Şcoalelor

Dizionario Universale dell'Arte e degli Artisti, 1970, Milano, Il Saggiatore.

Mihail Dragomirescu, Gheorghe Adamescu, 1906, *Poetica*, ediţia a IV-a, Bucureşti, Librăria H. Steinberg.

Mihail Dragomirescu, 1969, *Scrieri critice şi estetice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Mikel Dufrenne, 1971, *Poeticul*, Bucureşti, Editura Univers.

Cornelia Dumitrescu, 1936, „«Cinque Maggio» în româneşte", în *Studii italiene, Roma N.S.*, an III, p. 137-149.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, 2006, „Iluzia libertăţii", în *România literară* nr. 32, 11 august 2006; „Limba română", Chişinău, nr. 7–9, p. 246.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, 2008, *Locuri de epifanie: de la Putna la Văratec. Mărturisiri testamentare*, R. C. R. Editorial, Bucureşti.

Umberto Eco, 1993, *La ricerca della lingua perfetta*, Roma-Bari, Laterza.

Mircea Eliade, 1970, „Coloana nesfîrşită", în *Revista scriitorilor români*, nr. 9, München.

Mircea Eliade, 1993, *Jurnal*. Ediţie de Mircea Handoca, vol. I, Bucureşti, Editura Humanitas.

Mihai Eminescu, 1905, *Scrieri politice şi literare*, Bucureşti, Ed. Minerva.

Mihai Eminescu, 1938-39, *Opere*, ediţia Ion Creţu, volumele III-IV, Bucureşti, Editura Cultura Românească.

Mihai Eminescu, 1939, *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, volumul I, *Poezii tipărite în timpul vieţii*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II".

Mihai Eminescu, 1943, *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, volumul II, *Poezii tipărite în timpul vieţii*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II".

Mihai Eminescu, 1944, *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, volumul III, *Poezii tipărite în timpul vieţii*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II".

Mihai Eminescu, 1952, *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, volumul IV, *Poezii postume*, Bucureşti, Editura Academiei RPR.

Mihai Eminescu, 1958, *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, volumul V, *Poezii postume*, Bucureşti, Editura Academiei RPR.

Mihai Eminescu, 1963, *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, volumul VI, *Literatura populară*, Bucureşti, Editura Academiei RPR.

Mihai Eminescu, 1964, *Proză literară*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Mihai Eminescu, 1970, *Despre cultură şi artă*, Iaşi, Editura Junimea.

Mihai Eminescu, 1977, *Opere*, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, vol. VII, *Proză literară*, Bucureşti, Editura Academiei RSR.

Mihai Eminescu, 1980, *Opere*, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, volumul IX, *Publicistică 1870-1877*, Bucureşti, Editura Academiei RSR.

Mihai Eminescu, 1981, *Fragmentarium*, ediţie de Magdalena Vatamaniuc, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Mihai Eminescu, 1983, *Opere*, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, volumul XIV, *Traduceri filozofice, istorice şi ştiinţifice*, Bucureşti, Editura Academiei RSR.

Mihai Eminescu, 1985 a, *Opere*, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, volumul XII, *Publicistică 1 ianuarie-31 decembrie 1881 „TIMPUL"*, Bucureşti, Editura Academiei RSR.

Mihai Eminescu, 1985 b, *Opere*, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, volumul XIII, *Publicistică 1882-1883, 1888-1889 „TIMPUL", „ROMÂNIA LIBERĂ", „FÎNTÎNA BLANDUZIEI"*, Bucureşti, Editura Academiei RSR.

Mihai Eminescu, 1989 a, *Opere*, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, volumul X, *Publicistică 1 noiembrie 1877-15 februarie 1880 „TIMPUL"*, Bucureşti, Editura Academiei RSR.

Mihai Eminescu, 1989 b, *Opere*, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, volumul XVI, *Corespondenţe. Documentar*, Bucureşti, Editura Academiei RSR.

Mihai Eminescu, 1993, *Opere*, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, volumul XV, *Fragmentarium. Addenda ediţiei*, Bucureşti, Editura Academiei Române.

Mihai Eminescu, 2000, *La mia ombra e altri racconti* (a cura di Marin Mincu, con un saggio di Mircea Eliade e con una introduzione di Marin Mincu), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

N. Façon, 1970, „Locul Italiei în formarea romantismului românesc", în vol. *Romantismul românesc şi romantismul european*, Bucureşti, Societatea de Ştiinţe Filologice din Republica Socialistă România, p. 117-128.

Nicolae Filimon, 1964, *Ciocoii vechi şi noi*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Roger Fowler, 1966, *Essays on Style and Language*, Londra, Routledge and Regan.

A. M. Frenkian, 1988, *Scrieri filozofice*, I, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Gérard Geneot, 1973, „Tactique du sens", în *Semiotica*, VIII, nr. 3, p. 193-219.

Pantazi Ghica, 1962, „Donjuanii din Bucureşti", în vol. *Pionierii romanului românesc.* Antologie, text stabilit, note şi prefaţă de Şt. Cazimir, Bucureşti, Editura pentru Literatură, p. 191-202.

D. Golescu, 1964, *Însemnare a călătoriei mele*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

B. P. Hasdeu, 1881, *Cuvente den bătrîni*, tom III, *Istoria limbei române*, partea I. *Principii de lingvistică*, Bucureşti.

B. P. Hasdeu, 1960, *Poezii – Micuţa – Ursita*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1962, *Enciclopedia ştiinţelor filozofice*, partea I, *Logica*, Bucureşti, Editura Academiei.

Theodor Hristea, 1958, „Elemente regionale în limba operei lui I. L. Caragiale", în vol. *Contribuţii la istoria limbii române literare în sec. al XIX-lea*, (coord. Acad. Tudor Vianu), vol. II, p. 191-229.

G. Ibrăileanu, 1920, *Istoria literaturii române moderne (Epoca Conachi)*, Iaşi, text litografiat.

G. Ibrăileanu, 1928, „Ediţiile poeziilor lui Eminescu", *în Viaţa Românească. Revistă literară şi ştiinţifică*, an XX, nr. 2, p. 268-289 şi 412-433.

G. Ibrăileanu, 1968, *Scriitori români şi străini*, I, II, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Iorgu Iordan, 1958, „Limba «eroilor» lui I. L. Caragiale", în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu, Studii despre limba şi stilul scriitorilor*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, p. 357-408.

Iorgu Iordan, 1975, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

Iorgu Iordan, 1977, *Limba literară. Studii şi articole.* Ediţie îngrijită şi note de Pavel Ţugui şi Ion Trăistaru, Craiova, Editura Scrisul Românesc.

N. Iorga, 1939, „Eminescu veşnic nou cu toate împrumuturile", în *Cuget clar*, Bucureşti, IV, p. 98.

N. Iorga, 1968, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, vol. III. Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală.

Nicolae Iorga, 1977, „«Frumosul» în concepţia poporului", în vol. *Frumosul românesc în concepţia şi viziunea poporului*, Bucureşti, Editura Eminescu.

Nicolae Iorga, 1981, *O viaţă de om aşa cum a fost*, vol. IV. Ediţie îngrijită, note, comentarii de Valeriu şi Sanda Râpeanu, prefaţă de Valeriu Râpeanu, tabel cronologic de Victor Iova, Bucureşti, Editura Minerva.

Dumitru Irimia, 1986, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Panait Istrati, 1929, *Vers l'autre flamme. Après seize mois dans l'U.R.S.S., Confession pour vaincus*, Paris, Les Éditions Rieder.

Panait Istrati, 1966, *Opere alese*. Traducere de Eugen Barbu, vol. I, II, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Panait Istrati, 1969, *Pentru a fi iubit pământul*... Ediţie îngrijită de Al. Oprea, Bucureşti, Editura Tineretului.

Panait Istrati, 1974, *Opere alese*. Versiune românească de Eugen Barbu, vol. VI, Bucureşti, Editura Minerva.

Panait Istrati, *Viaţa lui Adrian Zografi*. Ediţie îngrijită, prezentare şi note de Alexandru Talex, Bucureşti, Editura Minerva.

Panait Istrati, 1981, *Cum am devenit scriitor*, Craiova, Editura Scrisul Românesc.

Panait Istrati, 1985, *Amintiri, evocări, confesiuni*. Ediţie, prefaţă, traduceri şi note de Alexandru Talex, Bucureşti, Editura Minerva.

Panait Istrati, 1988, *Corespondenţă cu scriitori străini*, Bucureşti, Editura Minerva.

Panait Istrati, 1991, *Spovedanie pentru învinşi*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

Panait Istrati, 1994, *Les récits d'Adrien Zograffi/Povestirile lui Adrian Zograffi. Chira Chiralina*, Brăila, Editura Istros-Muzeul Brăilei.

Panait Istrati, 1995, *Les récits d'Adrien Zograffi/Povestirile lui Adrian Zograffi. Moş Anghel*, Brăila, Editura Istros-Muzeul Brăilei.

Panait Istrati, 1996, *Omul care nu aderă la nimic. Documente din Rusia Sovietică*. Ediţie îngrijită de Zamfir Bălan şi Serghei Feodosiev, vol.I-II, Brăila, Editura Istros-Muzeul Brăilei.

Panait Istrati, 1997, *Tsatsa Minca/Ţaţa Minca*, Brăila, Editura Istros-Muzeul Brăilei.

Panait Istrati, 1998, *Vie d'Adrien Zograffi/ Viaţa lui Adrian Zografi, Casa Thüringer*, Brăila, Editura Istros-Muzeul Brăilei.

G. Ivănescu, 1956, „Limbă poetică românească", în *Limbă şi literatură*, II, p. 197-224.

G. Ivănescu, 1972, „Stilul lingvistic al poeziei lui Blaga (II)", în *Convorbiri literare*, nr. 12, p. 11.

G. Ivănescu, 1980, *Istoria limbii române*, Iaşi, Editura Junimea.

G. Ivănescu, 1985, „Consideraţii asupra aşa-ziselor figuri de stil", III, în *Pagini bucovinene* (Suceava), supliment *Convorbiri literare*, an IV, nr. 12, p. 1-2.

Roman Jakobson, 1964, „Lingvistică şi poetică", în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, p. 83-125.

Anton Maria Lamberti, 1852, *Canzonette veneziane*, Venezia.

Michel Le Guern, 1972, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.

Melania Livadă, 1974, *Iniţiere în poezia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Titu Maiorescu, 1908, „O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867”, în *Critice*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, p. 5-71.

Nicolae Manolescu, 1968, *Metamorfozele poeziei*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Manuscriptum, 1970, I, nr. 1.

Alessandro Manzoni, 1885, *„Le Cinq mai”, ode sur la mort de Napoléon*. Traduction littérale en roumain avec notes philologiques par M.G. Obédénare, Montpellier, Imprimerie Grollier et Fils.

Alessandro Manzoni, 1911, *Logodnicii*, traducere de Dumitru Tomescu, Bucureşti, Biblioteca Populară Socec.

Alessandro Manzoni, 1966, *Logodnicii*, ediţia a II-a. Traducere de Alexandru Balaci, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală.

Alexandru Marcu, 1929, *Romantismul italian*, Bucureşti, Editura Regele Mihai I.

Marie José, 1971, *Albert et Élisabeth de Belgique, mes parents*, Paris, Pion.

Alexei Mateevici, 1971, *Scrieri alese*. Ediţie îngrijită de I. Vartician şi F. Levit, Chişinău, Editura Literară Artistică.

Alexei Mateevici, 1989, *Scrieri*. Ediţie îngrijită de Ion Nuţă, Iaşi, Editura Junimea.

Alexei Mateevici, 1993, *Opere*, I. Ediţie critică de Ion Nuţă, Efim Levit, Sava Pânzaru, Chişinău, Editura Ştiinţa.

Henri Morier, 1961, *Dictionnaire de poétique et de rhéthorique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Charles Morris, 1946, *Signs, Language and Behavior*, New York, Prentice-Hall.

I. Murgeanu, 1969, *Repaose*, Bucureşti, Editura Tineretului.

Aniţa Nandriş-Cudla, 1991, *20 de ani în Siberia. Destin bucovinean*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Petre Neagoe, 1977, *Sfîntul din Montparnasse*. În româneşte de Sever Trifu, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

C. Negri, *Scrieri*, vol. I-II, 1966, Editura pentru Literatură, Bucureşti.

C. Noica, 1987, *Cuvînt împreună despre rostirea românească*, Bucureşti, Editura Eminescu.

Al. Oprea, 1984, *Panait Istrati. Dosar al vieţii şi al operei*, Bucureşti, Editura Meridiane.

Ramiro Ortiz, 1916, *Per la storia della cultura italiana in Romania*, Bucureşti, C. Spetea.

Ramiro Ortiz, 1923, „Originile literare ale lui Manzoni”, în *Roma*, III, no. 10-11-12, p. 8-12.

Ramiro Ortiz, 1937, „Noterelle italo-rumene”, în *Romana. Rivista dell'Istituto interuniversitario italiano, I, p. 92-101.*

Ion Pogorilovschi, 2006, *Polemice Brâncuşi*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

Ion Pop, 1981, *Lucian Blaga. Universul liric*, Bucureşti, Editura Cartea Românească..

Sextil Puşcariu, 1940, *Limba română*, vol. I, *Privire generală*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă Regele Carol II.

Ilie Rad (coord.), 2009, *Limba de lemn în presă*, Bucureşti, Editura Tritonic.

Michel Riffaterre, 1964, „Încercare de definire a stilului”. Traducere de Paul Miclău, în *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, p. 53-82.

Michel Riffaterre, 1971, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.

Liviu Rusu, 1969, *Estetica poeziei lirice*, reeditare, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Grigore Scorpan, 1951, „Vocabularul lui Caragiale”, în *Iaşul nou*, nr. 7-8, p. 122-157.

D. I. Suchianu, 1956, „Ibrăileanu, întemeietorul prozodiei viitoare”, în *Viaţa românească. Revistă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R.*, an IX, nr. 3, p. 55-59.

C. Şerban, 1969, *Lirice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Grigore Ureche, 1958, *Letopiseţul Ţării Moldovei.* Ediţie îngrijită de P.P. Panaitescu, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.

D. Vatamaniuc, 1970, *Ioan Slavici. Opera literară* , Bucureşti, Editura Academiei.

Tudor Vianu, 1930, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, Cartea Românească.

Tudor Vianu, Liviu Onu şi Iorgu Iordan, 1958, *De la Varlam la Sadoveanu. Studii despre limba şi stilul scriitorilor*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.

Tudor Vianu, 1963, „Ideile lui Stendhal" în vol. *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti. Editura pentru Literatură şi Artă.

Tudor Vianu, 1968, *Studii de stilistică.* Ediţie îngrijită cu studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică.

Karl Vossler, 1971, „Limbile naţionale ca stiluri", în Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu (editori), *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Bucureşti, Editura Univers, p. 5-25.

René Wellek şi Austin Warren, 1967, *Teoria literaturii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală.

C. Zărnescu, 1994, *Aforismele lui Brâncuşi*, Cluj-Napoca, Editura RFT & Editura Zalmoxis.

Alvise Zorzi, 2000, *Canal Grande. „La più bella strada del mondo"*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

În aceeaşi serie au apărut:

Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, ediţia a doua

Dumitru Irimia, *Studii eminesciene*, ediţie îngrijită de Ioan Milică şi Ilie Moisuc

Dumitru Irimia, *Studii de limba română şi lingvistică generală*,
ediţie îngrijită de Dinu Moscal

SERIA DE AUTOR
DUMITRU IRIMIA

OPERE



Odată cu devenirea umană a ființei,
lumea va avea identitatea pe care i-o construiește limba,
orice limbă fiind, în acest sens, un punct de vedere asupra lumii.
Prin limbaj, așadar, omul și-a construit și afirmat
libertatea față de lume și concomitent și-a dezvoltat creativitatea.

Dumitru Irimia

9 786067 143157

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA" IAȘI

SERIA DE AUTOR
DUMITRU IRIMIA

OPERE



Odată cu devenirea umană a ființei,
lumea va avea identitatea pe care i-o construieşte limba,
orice limbă fiind, în acest sens, un punct de vedere asupra lumii.
Prin limbaj, aşadar, omul şi-a construit şi afirmat
libertatea față de lume şi concomitent şi-a dezvoltat creativitatea.

Dumitru Irimia

9 786067 143157

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA" IAȘI